BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XVIII - NUMERO 8 - AGOSTO 1957

Sommario

IL MESE - Il Sottosegretario Resta sui problemi del cinema italiano. Rossellini in India. Fellini e i produttori. *Notizie* . . . . pag. I

VITA DEL C.S.C. . . . . » VII

ARTICOLI E SERVIZI

AMÉDÉE AYFRE: *Cinema e presenza del prossimo* . . . . » 1

FERNALDO DI GIAMMATTEO: *Una lezione da Berlino* . . . . . . » 18

TINO RANIERI: *Locarno, festival ragionevole* . . . . » 27

NOTE

TINO RANIERI: *Una mostra-mercato del film austriaco a Trieste* . . . » 37

I FILM . . . . » 40

I COLPEVOLI, di Giambattista Cavallaro

LE DIAVOLERIE DI TILL (*Till Ulenspiegel*), di Lino Del Fra

DUE INGLESI A PARIGI (*To Paris with Love*), di Morando Morandini

LE RAGAZZE DI OKINAWA (*Himeyuri No To*), di M. Morandini

L'ULTIMA DANZA DI GIULIETTA E ROMEO (*Romeo I Julietta*), di T. Ranieri

SCANDERBEG, L'EROE ALBANESE (*Veliki voine Albany, Scander-Beg*), di T. Ranieri.

LE TRE NOTTI DI EVA (*The Birds and the Bees*), di Giuseppe Sibilla

I LIBRI . . . . » 55

GIUSEPPE FERRARA: « *Il nuovo cinema italiano* », di Giulio Cesare Castello

FRANCO BERUTTI: « *Questa è Hollywood* », di G. C. Castello

MICHELE GANDIN: « *Il tetto* » *di Vittorio De Sica*, di G. C. Castello

LE RUBRICHE . . . . » 64

FORMATO RIDOTTO: *L'ottavo Concorso nazionale di Montecatini*, di L. Autera

La sesta puntata di

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO
autobiografia di
ADOLPH ZUKOR
in collaborazione con Dale Kramer . . . » 70

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XVIII - N. 8 AGOSTO 1957

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Il mese

IL SOTTOSEGRETARIO RESTA SUI PROBLEMI DEL CINEMA ITALIANO — Il Sottosegretario allo Spettacolo on. Raffaele Resta ha pronunciato il 10 luglio alla Camera — in sede di discussione dei bilanci dei Ministeri finanziari — un discorso sui problemi dello spettacolo in Italia. Pubblichiamo la parte del discorso che si riferiva alla situazione del nostro cinema. « La discussione dei bilanci finanziari — ha detto il Sottosegretario — purtroppo non trova il settore cinematografico e teatrale in un momento felice. Infatti, mentre per la cinematografia la nuova legge è entrata in vigore solo il 2 settembre 1956, per il teatro si è tuttora in attesa delle nuove leggi che dovranno disciplinare gli enti lirici e il teatro drammatico. Non si può certo affermare che la legge sulla cinematografia sia valsa a risolvere la crisi che da qualche anno travaglia la nostra industria filmistica, e non soltanto la nostra. Del resto non ci si poteva neppure aspettare tanto da essa, giocando in questo campo numerosissimi fattori non tutti modificabili con norme di legge. E' però certo che col 2 settembre 1956, data dell'entrata in vigore della legge 31 luglio 1956, n. 897, il cinema italiano ha ripreso il suo cammino ed i risultati finora registrati possono ritenersi soddisfacenti.

« Al 31 dicembre 1956 sono stati prodotti 105 film italiani, dei quali ben 58 solo negli ultimi quattro mesi. Qualitativamente vi è anche motivo di qualche soddisfazione: nello scorcio dello scorso anno e in questi primi sei mesi si è avuto un blocco di film di notevole interesse artistico e spettacolare, che, al contrario di quanto si è verificato negli ultimi due anni, ha reso possibile la partecipazione italiana a vari festival internazionali, con risultati molto lusinghieri. L'ultimo festival internazionale, quello di Berlino, che si è concluso nei giorni scorsi, ne è la prova più recente. Vi sono vari progetti di film di imminente realizzazione, impostati su un piano internazionale e con criteri di particolare interesse artistico. Senza fare dell'ottimismo gratuito, si può affermare che il punto più difficile, cioè l'acme dell'attuale crisi, sia superato, e che esistono già oggi tutte le promesse per bene sperare in una ancor più decisa ripresa del nostro cinema nazionale. A tale risultato potrà indubbiamente contribuire un ulteriore potenziamento del credito cinematografico che, bisogna anche riconoscerlo, nello scorso anno è stato insufficiente alle pur minori, in quanto ridimensionate, esigenze della produzione e della distribuzione. La sola sezione del credito cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro ha sostenuto con intelligente azione il settore che è stato, invece, quasi del tutto trascurato dagli altri istituti di credito, salvo qualche lodevole eccezione.

« La diffusione all'estero dei film italiani non ha subito arresti in dipendenza della contrazione della produzione, ma ha continuato ad affermarsi in modo soddisfacente in tutti i mercati. Ai successi di stampa e di critica, ai riconoscimenti ufficiali e all'assegnazione di premi ai nostri film hanno fatto riscontro notevoli affermazioni commerciali della nostra produzione cinematografica. Con particolare soddisfazione bisogna sottolineare la crescente diffusione dei film italiani in mercati che fino ad oggi si erano dimostrati particolarmente difficili (alludo ai paesi anglosassoni), e il crescente successo di certi nostri film negli Stati Uniti d'America che, notoriamente, rappresentano il mercato cinematografico di gran lunga più ricco del mondo, diffusione e successo che aprono in particolare alla nostra industria nuove possibilità di espansione e di recupero dei costi di produzione. E' stato, inoltre, dato il massimo sviluppo alla collaborazione fra l'industria italiana e quelle straniere, attraverso la realizzazione, in regime di coproduzione, di film con i principali paesi europei produttori, in base agli accordi internazionali tuttora vigenti, nonchè mediante la realizzazione di film dal costo particolarmente elevato in compartecipazione con ditte degli Stati Uniti d'America.

« La crisi della cinematografia nazionale non si è naturalmente arrestata alla produzione e alla distribuzione dei film, ma ha investito anche l'esercizio cinematografico, causata per quest'ultimo in parte dalla introduzione del mezzo televisivo. Le statistiche ufficiali della Società Italiana Autori ed Editori denunciano una diminuzione degli incassi ed un ancor maggiore declino della frequenza degli spettatori nelle sale cinematografiche. La necessità di coordinare l'attività della televisione con quella

dell'esercizio cinematografico è stata tenuta costantemente presente. A tale scopo è stata convocata ai primi del 1957 una apposita commissione composta dai rappresentanti delle varie amministrazioni dello Stato, della Rai-TV e delle categorie economiche interessate, tra cui il rappresentante dei pubblici esercizi. I risultati concreti raggiunti mediante l'azione di tale organo collegiale sono riassunti in una circolare diramata dal Ministero dell'Interno ai primi dello scorso mese di aprile, con norme che attuano una equa ed unanimemente accettata composizione degli interessi delle varie categorié, senza nuoceve allo sviluppo della televisione, ma riconducendo i pubblici esercizi, ed in particolare i bar, entro i limiti della propria specifica attività, evitando la loro abusiva trasformazione in sale di pubblico spettacolo, realizzato in forma di illecita concorrenza nei confronti delle sale cinematografiche. La difesa dell'esercizio cinematografico, terzo e fondamentale anello del ciclo economico che notoriamente si compone di produzione, distribuzione e proiezione, viene assicurata anche in sede di rilascio di nulla-osta alla costruzione di nuovi cinema. Il criterio base adottato negli anni 1956 e 1957 è quello dell'incremento della frequenza media degli spettatori. Nei centri ove non si verifica il prestabilito incremento minimo, il nulla-osta viene negato, in tal modo l'apertura di nuove sale cinematografiche viene a corrispondere alle effettive esigenze della popolazione. Per consentire all'esercizio cinematografico di superare l'attuale sfavorevole congiuntura, si stanno studiando, di intesa con il Ministero delle Finanze, i provvedimenti più opportuni per alleviare, nei limiti del possibile, alcuni dei gravami fiscali, specialmente per il piccolo esercizio ».

Il Sottosegretario ha proseguito esaminando la situazione del teatro italiano, quindi è passato al problema della censura. « Per quanto si riferisce al problema della censura cinematografica e teatrale, va ricordato che già il precedente Governo aveva assolto all'impegno preso davanti al Parlamento di predisporre una nuova disciplina della revisione dei film e dei lavori teatrali. A tale riguardo fu già presentato il 14 giugno 1956 un apposito disegno di legge che è in attesa di essere esaminato. Ogni dichiarazione e discussione in materia deve essere rinviata alla sua sede specifica. Il Governo è certo che il Parlamento darà presto il suo alto, definitivo giudizio sulle norme che sono state accuratamente studiate e predisposte e che saranno presto prese in discussione ».

Avviandosi alla conclusione, l'on. Resta ha affermato: « Desidero assicurare la Camera che il Governo dedica e dedicherà tutta la sua attenzione ai problemi artistici, strutturali e funzionali del teatro, del cinema, della Rai, della televisione e dello spettacolo in genere, che considera come mezzi essenziali di educazio- italiano. Se tali problemi non fossero visti sotto codesta luce, l'intervento dello Stato non avrebbe nessun significato. Il fatto, poi, che a tale problematica finalità sia intimamente connessa una problematica strumentale di tecnici, di lavoratori, di mezzi, di prestigio della produzione italiana, di veicolo dell'arte e delle manifestazioni artistiche italiane nel mondo, aumenta la consapevolezza della responsabilità di chi vi parla. Nel breve tempo da che ho l'onore di essere preposto a tale settore, una parte della stampa mi ha — tra l'altro — accusato di agnosticismo, se non proprio di incompetenza, rispetto ai problemi del cinema e del teatro. A parte l'infondatezza specifica dell'addebito per chiunque abbia una seria formazione umanistica, non posso che confermare quanto ebbi a dire in altre occasioni in questa Camera sulla distinzione tra tecnici e amministratori. Non da oggi sono convinto della opportunità che ai grandi settori dell'amministrazione dello Stato siano preposti uomini politici, con il compito di promuovere e di eseguire la volontà del Parlamento. Per questo il Governo si chiama, si qualifica e funziona come potere esecutivo. Non credo affatto alla utilità della preposizione di un attore ai servizi statali che si occupano del teatro o di un capitano di lungo corso ai servizi della marina mercantile. Colui che è a capo dei grandi rami della amministrazione statale, quando ha bisogno di pareri tecnici, ha sempre a propria disposizione collegi di tecnici insigni, denominati consigli superiori, comitati consultivi, eccetera, per ottenere lumi, consigli a volte facoltativi, a volte obbligatori, a volte vincolanti. Ma la decisione spetta all'uomo politico, investito del potere esecutivo e responsabile dell'esecuzione di fronte al Parlamento. Credo poi che, quando quest'uomo abbia un non breve « curriculum » accademico, scientifico, professionale e politico, meriti di avere un certo credito da parte dei suoi colleghi parlamentari, della stampa e della pubblica opinione. E' pertanto, con l'assicurazione della coscienza della mia responsabilità e della indispensabile finalizzazione della mia azione, che io mi accingo alle funzioni di esecutore della politica del Governo, secondo le direttive del Presidente del Consiglio e in obbedienza alla volontà sovrana del Parlamento, di moderatore dello spettacolo e di leale servitore della cosa pubblica, in uno Stato cui la vigente Costituzione ha dato la connotazione tipica, le strutture portanti e le finalità essenziali di stato di diritto ».

* * *

Rossellini in *India* — Il primo serio resoconto del lavoro che Roberto Rossellini sta compiendo in India per la realizzazione del lungometraggio *India 57* — dopo il diluvio di chiacchiere che si sono fatte su giornali e riviste a proposito del soggiorno indiano del regista — è apparso nel numero di luglio di « Cahiers du cinema » a firma Jean Herman, che figura assistente di Rossellini. Anzitutto Herman ricorda l'enorme quantità di chilometri percorsi per il primo sopraluogo nel paese. «Rossellini viaggiando lavorava, faceva domande, confrontava, giudicava. Aveva portato con se uno schema che, nelle sue grandi linee, corrispondeva a un panorama assai giusto dell'India. Aveva raccolto delle informazioni leggendo una gran quantità di « brochures » e di riviste governative. Egli faceva leggere questa prima scaletta ai collaboratori, prendeva la temperatura, sempre scontento, assetato di obbiettività. Modificava così poco a poco le idee iniziali, abbandonava qualcuna delle storie pensate e ne creava di nuove. La sua facilità

Una recente foto di lavorazione di India 57

ad assimilare gli avvenimenti e a trasformarli in elementi costitutivi di una storia era sorprendente. Ogni giorno ritornava con qualcosa di nuovo ».

Dopo aver raccontato l'incontro del regista italiano con Nehru, Herman così prosegue: « Rossellini ha voluto far un film onesto. Ma perchè non si equivochi, un film onesto non è un film bacchettone. "Siete più indiani degli Indiani" ha detto una volta; ed è proprio perchè egli prende posizione come un abitante del paese, che saranno presenti nel suo film insieme la lezione che l'India dà alla nostra civiltà e una messa in guardia contro i falsi amici. In fondo, Rossellini è venuto qui un po' per gli stessi motivi che hanno fatto rifugiare Chaplin in Svizzera, la ricerca del silenzio; nel senso che il silenzio è qualcosa di talmente semplice e talmente fragile che noi l'abbiamo completamente dimenticato. Parlo del silenzio ma è lo stesso per tutti i sentimenti elementari: la gioia, la carità, l'amore, il coraggio. *India 57* sarà un po' il passo semplice e stilizzato del silenzio che, ben organizzato, produce un effetto fenomenale. Esso sarà il bilancio obbiettivo di dieci anni di libertà, di dieci anni di lavoro e di tutte le trappole e i pericoli che insidiano l'India d'oggi. Sarà la ricerca dei sentimenti primari e di una condotta lineare non alterata dai compromessi dettati dall'interesse o dalla paura. Sarà la scelta di una linea di condotta, la ripulsa delle soluzioni complicate che conducono alla vigliaccheria. Sarà ancora la ricerca disperata della gioia del cuore, nel senso che si è felici attraverso la semplicità. La sofisticazione sociale, la corruzione politica e il puritanesimo religioso distruggono la libertà spontanea e, se ho insistito sull'incontro di Rossellini con Nehru, è proprio perchè quest'ultimo rappresenta il tipo stesso del coraggio politico. (.....) Però il senso di *indugio* di cui parla Nehru aveva impressionato e disturbato Rossellini, ed è ciò che egli attaccherà nel suo film ».

Passando a parlare più in particolare del film, l'assistente di Rossellini così scrive: « Dopo due mesi di preparazione siamo partiti il 18 febbraio da Bombay in automobile e la grossa Plymouth incaricata di trasportarci non è più ormai che l'ombra di se stessa. Il contachilometri indica che abbiamo fatto più di ventimila chilometri. Abbiamo percorso tutto il Sud compiendo un percorso enorme per un documentario. Il primo episodio ci ha portato in un luogo lontano 80 chilometri da un telefono ». Dopo aver illustrato le condizioni critiche nelle quali si svolge il lavoro, Herman così prosegue: « In mezzo a tutto questo c'è Rossellini. Egli si agita, cerca, guarda, vaga in automobile, distrugge quello che ha pensato il giorno prima. Quello che molti intorno a lui prendono per una profonda instabilità è semplicemente la sua non comune capacità di essere così vicino alle cose, agli avvenimenti e alle situazioni, che egli cammina di pari passo con esse. L'obbiettività non è qualcosa di fisso: è un rinnovarsi permanente, ed è per questo che Rossellini rifiuta di mettere per iscritto una sceneggiatura dettagliata. Sono certo che dal giorno del suo arrivo non ha mai dormito più di quattro o cinque ore per notte. E' capace di una fenomenale resistenza fisica ».

Herman così conclude: « Penso che non è ancora il momento di parlare in dettaglio dei vari episodi che compongono il film. Prima di tutto perchè soltanto due sono finiti, ma anche perchè la base sulla quale lavoriamo è suscettibile di modifiche durante le riprese. Si può tuttavia metter l'accento sul tono della realizzazione. Rossellini gira con le persone che trova sul posto. I dialoghi in kannada, in oriya o in hindi sono scritti giorno per giorno. Il film avrà una introduzione documentaria generale destinata a stabilire insieme un bilancio della situazione del 1957 e ad abbattere le idee false, convenzionali o fantastiche che circolano sull'India. Ciascun episodio sarà pure introdotto necessariamente da una parte documentaria. La struttura generale del film farà subito pensare a *Paisà*, ma, per i suoi temi, *India 57* rappresenterà piuttosto una sintesi dell'opera rosselliniana ».

* * *

FELLINI E I PRODUTTORI — « Sfogo sgangherato e che, inesorabilmente, una volta o l'altra rinnegherò » definisce Federico Fellini la lettera da lui scritta a un redattore de « Il Punto » che gli aveva posto alcune questioni. L'intera lettera verte sul rapporto regista-produttore cinematografico. « Non credo affatto — scrive dunque fra l'altro Fellini — che i rapporti tra il regista e il produttore siano meno che drammatici, o formulabili in termini di collaborazione, la più tenue e moderata possibile. Questi rapporti sono sempre un duello, la cui descrizione potrebbe costituire un film di per sè: un duello di astuzie, di colpi alti o bassi, di patetiche persuasioni o di minacciose esibizioni, con tutte le

note alte della disperazione o del furore, dell'amore forsennato o del rancore taciuto e tanto più pericoloso. Dico che questa relazione regista-produttore è tra le più comiche e insidiate del nostro tempo, perchè è tra le più eterogenee, e viziata originariamente da un difetto d'incongruenza. Da una parte sta l'uomo con le sue idee e le sue storie (talvolta è un artista) dall'altra sta il produttore che si crede mediatore tra il regista e il pubblico e lo crede proprio col furore ispirato di certi sacerdoti dei tempi greci, che non ammettevano alcun controllo nel loro dialogo accanito con la divinità. I produttori sono questi poeti pazzi dell'intuizione del pubblico, e il bello è che quasi sempre la loro idea del pubblico, il loro dialogo e il loro fiuto, non sono affatto esatti e fortunati: essi, cioè, nutrono in se stessi un concetto del « commerciale », del « pubblicabile », che è una vera escogitazione maniaca, uno schema astratto, viziato da una specie di plebeo intellettualismo e di categorico misticismo, che fa capo a una realtà inventata da loro, inesistente, contraffatta.

« Dal fondo dei loro tavoli ingombrati di carta di vecchi soggetti — barriere sepolcrali che sono opera loro e da cui si ergono con occhi e soffio di dolci assassini — i produttori (tranne qualche rara benedetta e inesplicabile eccezione) sono i più spericolati e gagliardi difensori della perdita e della vergogna: essi, cioè, finiscono quasi sempre col fare film che sono poco commerciali e poco intelligenti. A volte, poi, in un capogiro di stupore e di adorazione riconoscente, si trovano in mano la briglia del cavallo vincente, e vincente in un modo e con un distacco che provoca una frana di incassi tutt'intorno, e riempie le tasche del fantino: per i successivi errori da commettere.

« Il produttore cinematografico è una delle più tipiche figure del capitalista moderno che aliena la vita dei suoi sottoposti. La nostra professione — quando non si tiene chiaro il concetto di frontiera ostile che passa tra noi e l'uomo dietro il suo grande tavolo — è quella delle "vite vendute". Naturalmente, questo potere deformatore del produttore arriva sul regista per spargersi, con crescente potenza, su tutta la schiera dei gregari minori. Qui, poi, a queste quote, il produttore diventa il satrapo orientale, circondato dai ventagli e dalle danze dei varii direttori-bajadere, dagli spogliarelli degli sceneggiatori, dai furori decorativi dei dervisci-ispettori di produzione. Sono tutti brava gente macinata dal mulino dei quattrini e costretta alla decomposizione gerarchica e alla servilità propiziatrice che le antiche religioni propinavano ai loro adepti.

« Non si conoscono brutti film che non siano stati fatti per colpa del produttore e per la sua lascivia intellettuale o — se buoni — che non siano stati fatti *nonostante* il produttore. Bisogna tenere conto del fatto, poi, che lo schermo acceso è un rito a cui ormai enormi masse si sottomettono supinamente: quindi i produttori non solo determinano il senso della produzione, ma anche il senso della mentalità e del costume, dell'atmosfera psichica, direi, di popolazioni intere che settimanalmente sono visitate dalle immagini sciorinate sugli schermi. Direi, insomma, che il cinema, su binari commerciali, e soltanto tali, è uno spaccio di cocaina giustamente impiantato, vista la sua lucrosità, e ingiustamente autorizzato.

« Guardate, a mezzanotte e mezza, le turbe di gente che escono dai cinema dopo l'ultimo spettacolo: nella maggioranza dei casi, notate un'aria di vergogna. E' avvenuta la dissipazione dell'intelligenza per due ore, e in forma comunitaria. Perchè è questo il terribile del cinema: tutto, in platea, si svolge in modo comunitario, ci si svena assieme nella dolcezza di quel bagno tiepido da cui il pudore e l'onore dovrebbero preservarci. Laggiù, in platea, siede nientemento che una parte dell'umanità, uomini e donne, disperatamente rappresentativi. Da ciò, nasce, secondo me, il problema della censura: vorrei che tutti i film intellettualmente nocivi, e cioè idioti, dannosi psichicamente (dispersivi, portatori di arsura e di aridità) fossero proibiti, e bruciati in piazza tra rulli di tamburi. I film, invece, al termine dei quali, comunque sia il loro « messaggio », ti trovi concentrato, arricchito, « respirante », vadano in giro sempre e comunque, ma, coraggio! se ne faccia più di uno o due all'anno. Rientra in tutto quanto (come vuotando il sacco) ho detto finora il motivo, secondo me, per cui i registi, anche i più grandi, « crollano » in genere dopo tre o quattro film buoni, e rientrano nel giro piatto del conformismo, o della maniaca ostinazione.

« Il cinema, infatti, avvelena il sangue come il lavoro in miniera, e corrode le fibre: ci si fanno i capelli bianchi a quarant'anni, o si è adulati e distolti da se stessi, minati un po' dappertutto e corteggiati, come grandi cortigiane o famose ballerine, che finiscono col lasciarsi tatuare la pelle di belletti padronali e di gusti di mode imperanti, e scompaiono fra le trine. E' chiaro, insomma, che il cinema, arte collettiva, nel senso che nasce al centro d'un "nodo di relazioni", di mutui scambi e di vincoli inesauribili, può diventare prestissimo un "gioco di relazioni". Il cinema è una piccola società che respira l'aria pulita o infetta della grande "società" (quella umana e politica, per intenderci). Si adegua tragicamente alla moralità e al costume di un'epoca. Il cinema, però, spesso annuncia e sveglia tempi nuovi: e allora si svincola da questo "giogo" (vedi tutto il neorealismo). I nuovi e veri registi sono gli autori delle rivoluzioni artistiche, i produttori sono gli autori delle reazioni antiartistiche. Noi facciamo, essi disfanno. Disfanno tutto, cervelli e corpi: in loro mano generazioni di donne imparano ad ancheggiare e gli uomini a tagliarsi i capelli a zero. Ma questo è ancora il male minore.

« Mi si può chiedere quale può essere un rimedio a tutto questo. Che altro posso suggerire se non la resistenza più accanita, la lotta spianata e decisa, colpi di mano e colpi di pugno? Il pubblico faccia giungere alta la sua voce e i suoi gusti (e qualcuno lo svegli e modifichi e corregga certo). I registi si alleino, tirino fuori il loro sguardo più bieco, il loro fiato più forte, il loro disprezzo più convinto e non pieghino la schiena. (Le mamme tengano a casa le nuove attricette e non coltivino, peggio dei produttori, il loro seno e i gonfiori finti o veri). Insomma, facciano qualcosa e procuriamo che lo schermo acceso sia se non pro-

prio un tabernacolo o il suo lenzuolo una Sindone, almeno una buona finestra sull'aria pulita e un foglio di carta su cui si scrivano pensieri o si disegnino immagini: non pupazzetti osceni con sottoscritte freddure, il tutto circondato dalle sacre firme di produttori e registi tra i migliori e i peggiori di oggi. ».

* * *

LA FEDERAZIONE DEL CINEMA PER RAGAZZI — Si è costituita a Milano la Federazione sale cinematografiche italiane per ragazzi (S.I.R.). La nascita della Federazione è avvenuta al termine di un convegno svoltosi al cinema « Gnomo », indetto dal Centro studi cinematografici per ragazzi, al quale hanno partecipato i gestori delle sale destinate specificatamente alla gioventù attualmente esistenti in Italia. Scopo dell'incontro è stato l'esame della situazione delle diverse sale, fino ad oggi autonome, delle difficoltà incontrate dal punto di vista delle programmazioni e del loro funzionamento, e uno scambio di informazioni sulle diverse esperienze e sulle iniziative finora realizzate. Erano presenti delegati delle sale per ragazzi di Trento, Vicenza, Verona, Como, Monza, Savona e Milano. Il Centro studi cinematografici per ragazzi era rappresentato dal presidente, conte Camillo Caccia Dominioni, che ha svolto la relazione introduttiva, sottolineando l'importanza di costituire una Federazione delle sale oggi esistenti, per dar loro una maggiore organicità di funzionamento e di iniziative e più peso di fronte all'opinione pubblica, così da conseguire in futuro risultati sempre più vasti nella soluzione dell'importante e delicato problema della cinematografia per la gioventù. Dopo gli interventi dei vari delegati è stata approvata all'unanimità la proposta del conte Caccia Dominioni per la costituzione della Federazione e sono state gettate le basi per la formulazione dello statuto. Nel prossimo settembre, nel corso di un altro incontro, avverrà l'insediamento della presidenza e del consiglio della SIR. Nel frattempo è stata costituita la segreteria centrale della Federazione, con sede a Milano, piazza S. Ambrogio 25, alla quale verranno inviate periodicamente tutte le informazioni sul funzionamento delle sale cinematografiche aderenti alla SIR.

* * *

LA VOCE DELL'ESERCIZIO — Il consiglio direttivo dell'Associazione nazionale esercenti cinema (ANEC), riunitosi in Roma nella sede dell'AGIS nei giorni 10 e 11 luglio sotto la presidenza dell'ing. Vincenzo Barattolo, con l'intervento del presidente della AGIS Italo Gemini e dei dirigenti di tutte le organizzazioni territoriali di categoria, in rappresentanza di oltre diecimila esercizi cinematografici a carattere industriale associati, dopo ampio ed approfondito esame degli argomenti posti all'ordine del giorno ha approvato le relazioni delle presidenze dell'ANEC e dell'AGIS. A conclusione delle riunioni sono state formulate le seguenti risoluzioni:

Gravami fiscali — L'ANEC, presa in esame la situazione generale del settore: conferma la necessità di una revisione degli oneri fiscali che gravano sugli incassi cinematografici, in misura e sotto forme che non soltanto appaiono lesive degli interessi generali di tutta la cinematografia nazionale, ma costituisce altresì serio ostacolo per l'indispensabile equilibrio economico delle aziende. Fa propria a tale proposito la mozione votata dalla Unione internazione dell'esercizio cinematografico, organizzazione cui aderiscono le Associazioni di 14 Paesi, nell'assemblea generale straordinaria dell'Aia del 19 giugno scorso nella quale si richiedeva che « le tasse sugli incassi siano abolite o drasticamente ridotte al fine di poter porre la industria cinematografica su sane basi economiche » e ciò sempre chè « si ritenga che il cinema debba sopravvivere ed essere in grado di corrispondere alle esigenze di molti milioni di spettatori ». Rilevato in particolare che dei 116 miliardi incassati nei cinematografi durante l'anno 1956 oltre 30 sono stati versati in tasse ed imposte indirette, cui si aggiungono i tributi comuni alle aziende industriali e commerciali, rinnova il più vivo e pressante appello agli organi di Governo responsabili affinchè, con l'urgenza che le circostanze richiedono, vogliano attuare concreti ed efficaci provvedimenti, che consentendo un immediato alleggerimento dei costi di gestione attraverso la revisione dei prelievi sugli incassi, favoriscano altresì una adeguata politica dei prezzi, attualmente subordinata alla gravosissima incidenza delle tasse erariali.

Adempimenti amministrativi — L'ANEC insiste sull'altrettanto fondata ed urgente necessità di rivedere quelle tra le imposizioni amministrative e regolamentari che risultino non più giustificate nè ammissibili per l'indiscussa evoluzione tecnica dell'esercizio e per le condizioni ambientali e di sicurezza nelle quali si effettua la presentazione degli spettacoli cinematografici. A tal fine, e per i riflessi economici che anche tali innumeri e costosi adempimenti comportano a carico delle gestioni cinematografiche, sollecita un esame da parte dei competenti organi di Governo delle proposte sotto tale aspetto da tempo avanzate dalle organizzazioni di categoria.

Noleggio — Riguardo alla definizione degli accordi collettivi per la regolamentazione dei rapporti economici tra esercizio e distribuzione di film, da valere per le prossime stagioni cinematografiche, l'ANEC resta in attesa della comunicazione della ratifica del testo già concordato ed accettato dalle ditte noleggiatrici italiane.

Televisione — L'ANEC esprime il voto che i rapporti tra cinema e televisione siano composti e definiti nel rispetto delle reciproche esigenze, intanto con l'abolizione di inammissibili forme di discriminazione fiscale che finora hanno aggravato il fenomeno concorrenziale, specialmente per il dilagare delle utenze pubbliche. Al riguardo rinnova la proposta, già da tempo avanzata alle competenti autorità di Governo, della istituzione di una commissione mista, che, sull'esempio di altri Paesi, sia competente a risolvere equamente i problemi comuni, adoperandosi altresì per promuovere una differenziazione effettiva che tenga conto delle diverse funzioni e finalità delle due forme di spettacolo, anche sotto il profilo dei rapporti tra Stato e iniziativa privata.

Programmi produttivi — L'ANEC prende atto con cordiale apprezzamento dei programmi annunciati dalle Case di produzione

e di distribuzione dei film per la prossima stagione cinematografica, rilevandone i promettenti requisiti artistici e spettacolari, che possono confortare le prospettive di una favorevole accoglienza del pubblico e continuerà ad adoperarsi affinchè la presentazione e la programmazione risultino convenientemente adeguate a tali prospettive; invita tutti gli esponenti dell'esercizio ed in particolare i dirigenti delle sezioni territoriali a svolgere la più proficua opera in tal senso, in collaborazione con tutte le organizzazioni cinematografiche e con la stampa, che tanta rilevanza ha assunto nel quadro delle manifestazioni del cinema.

Film italiano — L'ANEC desidera dar formale atto all'industria italiana del film degli sforzi compiuti nell'affrontare e risolvere i gravi e complessi problemi sorti durante il difficile e travagliato periodo della carenza legislativa; nell'esprimere l'apprezzamento della categoria per i risultati che si sono conseguiti attraverso un ridimensionamento ispirato a più sani presupposti economici ed industriali, sottolinea la prima positiva conseguenza che si è già potuta registrare sul piano del miglioramento qualitativo della produzione nazionale, come fanno fede i significativi successi nelle recenti competizioni internazionali; riconferma il fermo intendimento di continuare, come già in passato, ad assicurare il massimo appoggio alla produzione italiana, rinnovando l'impegno a collaborare attivamente per la sua affermazione, per il suo ulteriore sviluppo e per la più ampia penetrazione nel mercato nazionale.

Conclusioni — L'ANEC conferma la vitalità e l'attualità dello spettacolo cinematografico, quale insostituibile strumento di ricreazione, di elevazione culturale, di conoscenza tra i popoli, di diffusione dei valori artistici, cui i più moderni ritrovati della tecnica di ripresa e proiezione hanno conferito possibilità e prospettive che non trovano confronto in nessuna altra similare manifestazione. Ritiene opportuno sia promossa e realizzata ogni iniziativa che, nell'ambito professionale ed in collaborazione con altri settori tenda alla giusta ed obiettiva valorizzazione dell'arte, e dell'industria del film; giudica necessario che il pubblico, portato a conoscere i lati negativi delle attività cinematografiche, attraverso la pur indispensabile divulgazione dei problemi economici, fiscali e tecnici che vi sono connessi, sia convenientemente reso edotto degli aspetti positivi di tale attività, specie nei confronti della entità, ampiezza e vastità degli sforzi creativi, artistici, tecnici ed organizzativi che sono alla base dei programmi produttivi, anche sotto il profilo della evoluzione qualitativa e di ogni altro requisito attinente alla presentazione degli spettacoli sugli schermi. Confida che l'insieme delle misure dei provvedimenti e delle iniziative allo studio ed in corso di realizzazione consentano di poter considerare presto superata la congiuntura determinatasi per varie e complesse cause e conferma la volontà di ispirare la propria opera alla piena e cosciente responsabilità dei doveri che incombono alla categoria nell'ambito dell'industria nazionale del film e nei confronti degli spettatori.

* * *

Le giurie di Venezia — La direzione della Mostra comunica la composizione delle giurie internazionali delle manifestazioni della XVIII Mostra cinematografica di Venezia, nominate dal presidente della Biennale.

Giuria internazionale della XVIII Mostra internazionale di arte cinematografica del film a soggetto: René Clair, presidente (Francia); Penelope Houston, critico cinematografico (Gran Bretagna); Arthur Knight, critico cinematografico (U.S.A.); Miguel Perez Ferrero, critico cinematografico (Spagna); Ivan Pyriev, regista (U.R.S.S.); Vittorio Bonicelli, critico cinematografico (Italia); Ettore Giannini, regista (Italia).

Giuria internazionale della VIII Mostra internazionale del film documentario e del cortometraggio: Jerzy Toeplitz, regista (Polonia), presidente; John Huntley, critico cinematografico (Gran Bretagna); Gene Moskowitz, critico cinematografico (U.S.A.); Georges Rouquier, regista (Francia): Enrico Gras, regista (Italia). Consulenti esperti: prof. Franco Flarer e prof. Giuseppe Flores D'Arcais, dell'Università di Padova.

Giuria internazionale della IX Mostra internazionale del film per ragazzi: Giovanni Mosca, giornalista e scrittore (Italia); Henri Gruel, regista (Francia); John Halas, regista (Gran Bretagna); Klimov, regista (U.R.S.S.); Hubert Schonger, regista (Germania).

Giuria della prima Mostra internazionale del cinegiornale di attualità: Tomaso Fattorosi (Italia); Miguel de Echarri (Spagna); Vittorio Sala (Italia).

* * *

Accordo di coproduzione italo - franco - tedesco — A Berlino il 28 e 29 giugno si è riunita la Commissione permanente, costituita a Milano il 24 aprile scorso, tra le Associazioni dei produttori di film italiani, francesi e tedeschi per lo studio dell'integrazione economica della produzione cinematografica dei tre Paesi. Le tre delegazioni hanno raggiunto l'accordo sui seguenti punti: 1) proposta di sostituire con un unico accordo tripartito gli accordi bilaterali di coproduzione attualmente in vigore tra l'Italia, la Francia, e la Repubblica Federale tedesca; 2) adozione, in tale accordo tripartito, delle condizioni più liberali previste da ciscuno degli accordi bilaterali; 3) individuazione dei mezzi atti a frenare l'aumento dei costi di produzione dei film, che compromette attualmente la attività di produzione; 4) armonizzazione delle disposizioni nazionali che regolamentano l'impiego di personale straniero in ciascuno dei tre paesi; 5) armonizzazione degli oneri fiscali che colpiscono i film di coproduzione ed il personale che vi collabora. Al riguardo, la Commissione ha nuovamente sottolineato il carattere oppressivo degli oneri fiscali che incidono sulle industrie cinematografiche nei rispettivi paesi. Tenuto conto degli studi tecnici già svolti al riguardo, è stato deciso di predisporre un progetto di accordo tripartito di coproduzione che sarà messo a punto in occasione della prossima riunione del Comitato, e successivamente sottoposto ai governi interessati. Tale riunione avrà luogo in Italia nei giorni 24, 25 e 26 settembre e vi saranno invitati i rappresentanti qualificati delle Amministrazioni pubbliche dei tre Paesi.

Vita del C. S. C.

PER L'AMMISSIONE AI CORSI DEL C.S.C. 1957-58 — Il C.S.C. mette a concorso, per l'anno accademico 1957-58, i seguenti posti per allievi nei vari corsi di insegnamento: *corso di regia*: 3 posti; *corso di recitazione*: 12 posti; *corso di ottica*: 2 posti; *corso di fonica*: 2 posti; *corso di scenografia*: 2 posti.

Per l'ammissione ai singoli concorsi occorre il possesso dei seguenti titoli: diploma di laurea per il corso di *regia;* diploma di scuola media superiore per il corso di *recitazione;* diploma di laurea in ingegneria o in fisica o in chimica per i corsi di *ottica* e *fonica;* diploma di laurea in architettura, o diploma di accademia di belle arti, o diploma di Istituto d'arte (sezione di scenografia, disegno di architettura, pittura decorativa) per il corso di *scenografia.*

Gli aspiranti devono aver compiuto, alla data del 1° novembre 1957, i venti anni di età e non aver superato i ventotto; per gli aspiranti attori, i limiti di età sono da diciotto a ventiquattro anni e per le aspiranti attrici da sedici a ventiquattro anni. I concorrenti devono dichiarare nella relativa domanda di ammissione al concorso: la data e il luogo di nascita; il possesso della cittadinanza italiana; le eventuali condanne penali riportate; il titolo di studio; la posizione nei riguardi degli obblighi militari; di essere di sana e robusta costituzione fisica. La firma in calce alla domanda deve essere autenticata da un notaio o dal Segretario comunale del luogo di residenza del concorrente. I concorrenti vincitori del concorso dovranno presentare entro il 31 ottobre 1957, sotto pena di decadenza dal diritto all'ammissione al Centro: certificato di nascita; certificato di cittadinanza italiana (non anteriore a 3 mesi); certificato generale penale (non anteriore a 3 mesi); certificato di buona condotta (non anteriore a 3 mesi); certificato di sana e robusta costituzione fisica (non anteriore a 3 mesi) rilasciato da un ufficiale sanitario; titolo di studio; atto di assenso di chi esercita la patria potestà, per i minorenni.

Gli aspiranti al corso di *regia* dovranno inviare almeno una sceneggiatura per un cortometraggio a soggetto, un saggio critico, non inferiore alle dieci pagine dattiloscritte, sul mondo artistico o sulla tecnica di lavoro di un regista italiano, e un film sperimentale, di qualunque formato, della durata non inferiore ai cinque minuti di proiezione; gli aspiranti al corso di *recitazione* dovranno rimettere una serie di fotografie senza ritocco, di cui una a mezzo busto, una a figura intera e una di profilo (formato non inferiore al 13 x 18) che attestino della loro attitudine fisica e fisionomica; gli aspiranti al corso di *ottica* dovranno inviare una serie di dieci fotografie e due saggi fotografici. Gli aspiranti al corso di *scenografia* dovranno inviare due bozzetti e due progetti.

Le domande (in carta da bollo da lire 200) dovranno essere inoltrate alla Direzione del C.S.C. via Tuscolana 1524, Roma, entro il 15 settembre 1957, accompagnate dall'apposito modulo debitamente compilato. Al concorso verranno ammessi soltanto quegli aspiranti i cui titoli sopraindicati la commissione di pre-selezione avrà giudicato sufficienti. I candidati, quindi, dovranno sottoporsi ad un esame di ammissione, gli aspiranti allievi di recitazione saranno sottoposti a un provino cinematografico. Al momento della immatricolazione, i candidati ammessi al corso di recitazione dovranno versare la somma di lire trentamila per la fornitura dei costumi di danza e di equitazione, che rimarranno di loro proprietà. Il residuo di tale somma sarà trattenuto dal Centro a titolo di deposito per eventuali danni arrecati agli impianti ed alle attrezzature del Centro, e restituito alla fine del biennio. Gli allievi ammessi agli altri corsi dovranno versare, a solo titolo di deposito, la somma di lire quindicimila per eventuali danni arrecati agli impianti e alle attrezzature del Centro.

I corsi sono biennali per tutte le sezioni. Il Consiglio direttivo può, su motivati rapporti trimestrali del Consiglio dei professori, escludere dall'ulteriore frequenza dei corsi gli allievi che dimostrino insufficienza di attitudini e di profitto. La frequenza ai corsi è gratuita. E' obbligatoria la presenza quotidiana alle lezioni. Il consiglio direttivo del Centro può procedere, in base a graduatorie trimestrali di merito e tenuto conto delle condizioni economiche degli allievi, all'assegnazione di borse di studio, il cui importo è di lire 50.000 per i provenienti da fuori Roma e di lire 30.000 per quelli residenti a Roma. Il Consiglio direttivo può, su conforme motivato parere di apposita commissione, consentire l'ammissione ai corsi anche ad aspiranti non provvisti del titolo di studio prescritto, o che non rientrino nei limiti di età fissati, purchè siano in possesso di spiccate e comprovate attitudini professionali e di adeguata preparazione culturale.

* * *

PER L'AMMISSIONE DEGLI ALLIEVI STRANIERI — Gli allievi stranieri possono essere ammessi ai corsi di insegnamento del Centro Sperimentale di cinematografia in qualità di *uditori* in base alle norme seguenti.

Il numero degli allievi stranieri che può essere ammesso ai corsi è fissato per l'Anno Accademico 1957-58, come segue:

Corso di regia: 2 posti; *corso di recitazione*: 4 posti; *corso di ottica*: 2 posti; *corso di fonica*: 2 posti; *corso di scenografia*: 2 posti. In casi particolari tale numero può venire allargato.

E' richiesto il possesso dei seguenti titoli: diploma di laurea, o titolo equipollente, per il corso di *regia;* diploma di scuola media superiore, o titolo equipollente, per il corso di *recitazione;* diploma di laurea in ingegneria o in fisica o in chimica, o titolo equipollente, per i corsi di *ottica* e *fonica;* diploma di laurea in architettura, o diploma di Accademia di belle arti, o diploma di Istituto d'arte (sezioni di scenografia, disegno di architettura, pittura decorativa) o titolo equipollente per il corso di *scenografia.*

I candidati dovranno possedere conoscenza sufficiente della lingua italiana, da accertarsi nel colloquio di esame; dovranno aver compiuto alla data del 1° novembre 1957 i venti anni di età e non aver superato i ventotto; per gli aspiranti attori, i

limiti di età sono da diciotto a ventiquattro anni e per le aspiranti attrici da sedici a ventiquattro anni. Per il materiale da allegare alla domanda, valgono le norme per gli aspiranti allievi italiani; i saggi letterari dovranno essere tradotti in lingua italiana.

Le domande vanno indirizzate alla Direzione del Centro entro il 15 settembre 1957 e fatte pervenire per il tramite delle Rappresentanze diplomatiche dei rispettivi paesi in Roma. I candidati dovranno sottoporsi ad un esame di ammissione che comprovi la loro attitudine e preparazione professionale; gli aspiranti allievi di *recitazione* saranno sottoposti anche ad un provino cinematografico. Al momento della immatricolazione i candidati ammessi dovranno versare una tassa individuale di ammissione di lire cinquantamila annue e sottoscrivere l'impegno di provvedere a proprie spese al proprio mantenimento per tutta la durata dei corsi. Gli allievi stranieri restano vincolati alla disciplina interna e alle disposizioni scolastiche del Centro.

Il Consiglio Direttivo può, su conforme motivato parere di apposita Commissione, consentire la ammissione a quei candidati che siano sprovvisti del titolo di studio richiesto o che non rientrino nei limiti di età indicati, purchè siano in possesso di particolari attitudini professionali e di adeguata preparazione culturale.

* * *

Prove per l'ammissione al C.S.C. — *Regia*: prove scritte: sceneggiatura desunta da un racconto o da un tema proposto dalla Commissione (durata ore 5); critica e analisi di un film indicato dalla Commissione e proiettato precedentemente agli esami (durata ore 4). Prove orali: letteratura italiana (informazione generale sulla narrativa italiana dall'inizio del secolo XIX ai giorni nostri con particolare approfondimento di almeno tre autori indicati dal candidato); conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato (notizie storiche e critiche); estetica generale (lineamenti di storia del pensiero estetico, con particolare riferimento alle correnti contemporanee); il linguaggio del film (elementi storici e applicazioni pratiche).

Recitazione: prove orali: lettura di brani di opere narrative e teatrali scelti dalla Commissione; ripetizione a memoria di almeno due brani drammatici o poesie, a scelta del candidato; conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.

Ottica: prove orali: ottica generale, con particolare riguardo agli obbiettivi, filtri, diffusori ecc.; teoria del processo di sviluppo e stampa; sensitometria fotografica; elementi di fotometria; elementi di storia dell'arte.

Fonica: prove orali: nozioni di elettro-acustica, con particolare riguardo alla registrazione e alla riproduzione sonora; nozioni di acustica generale, fisiologica e musicale; sensitometria della colonna sonora.

Scenografia: prove scritte: progetto di primo grado ex tempore (durata 8 ore); sviluppo geometrico delle piante 1:50 e sezioni 1:20 (durata 8 ore); bozzetto a tempera o ad acquerello (durata 8 ore). Prove orali: storia dell'arte, con particolare riferimento alla scenografia teatrale e cinematografica; conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato; commento e discussione sui lavori realizzati.

* * *

Concorso soggetti — Si sono conclusi in questi giorni presso la Presidenza del Consiglio, Direzione generale dello Spettacolo, i lavori della seconda tornata del concorso soggetti. La commissione, composta da: Maria Bellonci, scrittrice, Titina De Filippo, attrice; Emilio Lonero, critico e segretario del concorso; Goffredo Lombardo, produttore; Nino Lodigiani, critico; Domenico Meccoli, critico; Tullio Pinelli, sceneggiatore, dopo aver rilevato il notevole livello di buona parte dei molti soggetti partecipanti al concorso — oltre un centinaio — ha deciso alla unanimità di assegnare i premi, previsti negli articoli 1 e 11 del regolamento.

Sono risultati pertanto vincitori: primo premio di lire 500.000 al n. 70 dal titolo « Un pezzo di carta », autrice Lucia Mirasola, viale delle Milizie 34, Roma; secondo premio di lire 250.000 al n. 64 dal titolo « Il seme secco », autore Daniele Luisi, via Collalto Sabino 35, Roma. All'apertura della busta, per l'assegnazione del terzo premio, è risultato autore del soggetto il signor Luciano Vecchi, già vincitore di un precedente concorso e precisamente quello svoltosi nell'anno 1955; quindi in base all'art. 10 delle norme che regolano il concorso soggetti, egli non può beneficiare del premio in denaro. Il suo soggetto è stato soltanto segnalato, mentre il premio in denaro è stato attribuito al concorrente immediatamente seguente nell'ordine di graduatoria e precisamente: premio di lire 150.000 al n. 89 dal titolo « Gangsters a Militello », autore Ubaldo Bosello, via Tre Garofani 22, Padova.

La Giuria all'unanimità ha ritenuto, inoltre, meritevoli: n. 99 di Luciano Vecchi, corso Sommeiller 10, Torino (titolo: « Giornata di baldoria »); n. 128 di Augusto Finocchi, Stenio Fiorentino e Marcello Soffiantini, via XX Settembre presso cinema « Delle Maschere », Roma (titolo: « A ciascuno il suo »).

Per il concorso soggetti per la gioventù, la Giuria, dopo aver espresso un particolare plauso per gli ottimi lavori presentati, ha deciso di assegnare il primo premio di lire 400.000 alla signorina Laura Simonetti, Treville Monferrato (Alessandria) per il soggetto « Periferia ». Sono stati giudicati, inoltre, degni di segnalazione i soggetti: « Il cavallo dell'eroe » di Marco Leto, Luigi Magni e Carlo Tuzzi di Roma, e « Un povero eroe della domenica » di Pio Baldelli di Perugia.

Il presidente del C.S.C. si è compiaciuto per i risultati conseguiti in questa edizione del Concorso, augurandosi in pari tempo che il Concorso soggetti adempia sempre meglio alla sua funzione di scoprire nuovi elementi, che contribuiscano al miglioramento del cinema italiano.

La prossima giuria del Concorso formata da Ingrid Bergmann, attrice; Alessandro Blasetti, regista; Renato Castellani, regista; Antonio Ciampi, direttore S.I.A.E.; Edoardo De Filippo, commediografo e attore; Pasquale Lancia, direttore dell'Istituto Luce; Emilio Lonero, critico e segretario del Concorso, esaminerà i lavori presentati entro il 30 settembre 1957.

Cinema e presenza del prossimo

di AMÉDÉE AYFRE

Senza dubbio la storia non ha mai conosciuto un fenomeno di presenza collettiva che abbia una vastità paragonabile a quella del fatto cinematografico. Lo stesso film può, in pochi mesi, esser visto su tutta la superficie della terra da centinaia di milioni di spettatori. Nessun libro, nessuna rivista, nessuna trasmissione radiofonica o televisiva possono aspirare a una diffusione a un tempo così rapida e così universale.

Parallelo a questo primo fenomeno, ce n'è un secondo: l'estensione prodigiosa dell'esperienza concreta del prossimo. Non è più soltanto a poche persone amanti dei viaggi, a qualche migliaio di partecipanti agli incontri internazionali, ad alcune decine di migliaia di lettori di romanzi stranieri che sono riservati i contatti sensibili, la conoscenza singola di uomini, di razze e di paesi. Oggi sono centinaia di milioni di uomini che partecipano per qualche ora alla vita quotidiana di una famiglia del gran Nord (*Nanouk*), di una mamma giapponese (*Okasan*), di una giovane messicana promessa sposa (*Maria Candelaria*), di un bambino indiano (*Due ettari di terra*), di un villaggio dell'Africa (*Paysans noirs*). Ma le fratture più profonde non sono sempre quelle create dalle distanze geografiche; anche il cinema permette ancora una interpenetrazione concreta a grandissima scala, attraverso strutture sociali o psicologiche perfettamente stagne. Milioni di persone potranno vivere ugualmente alcune ore con degli esseri che non incontreranno probabilmente mai nella vita, e neppure nei libri alla stessa maniera: un disoccupato italiano (*Ladri di biciclette*), un importante uomo d'affari americano (*Citizen Kane*), una grande stella dimenticata (*Sunset Boulevard*), un gangster che invecchia (*Touchez pas au grisbi*), uno scrittore celebre (*François Mauriac*), uno scenziato eminente (*Leriche chirurgien de la douleur*), un pittore in piena fase creativa (*Le Mystère Picasso*).

Qualunque sia il grado di verità o di falsità di queste presentazioni, vi è in esse un allargamento dell'orizzonte antropologico e culturale il cui studio, in quanto fenomeno quantitativo, ritorna al sociologo, ma che può ugualmente, dato il mezzo utilizzato, interessare l'esteta e il filosofo dell'uomo. E invero tale mezzo non si colloca in questa dimensione dell'immagine, così caratteristica dell'uomo contemporaneo e alla quale Jean Wahl proponeva recentemente di dare il nome di « iconosfera »? Tra uomo e uomo si interpongono ormai, molto spesso, delle mediazioni di tipo nuovo, la cui sostituzione antropologica si deve ancora definire, irriducibili come sono tanto alla mediazione corporea e normale che alle mediazioni immaginarie e classiche.

* * *

E' la persona fisica di un altro che, di norma, può metterci in relazione con lui. Descrizioni abbastanza numerose di questo fenomeno di presenza « personificata » sono già state date perchè sia utile ritornarci sopra. Esse tendono in generale a riconoscere che il fenomeno non si può ridurre ai modi della presenza immediata: alla giustapposizione spaziale degli oggetti fisici come ad una eventuale comunione di spiriti puri. La persona altrui permette soltanto una presenza mediata che, insieme la libera e la condiziona. Né l'abbandono né la reticenza sono mai assoluti e la distruzione stessa del corpo lascia almeno trasparire un interrogativo sulla sorte finale di tale presenza. Quando la sua persona non è nella situazione di una vicinanza materiale, io dico allora di un altro che è assente, ma potrei sempre aver fatto ricorso ad altri modi di mediazione della sua presenza: un ricordo che egli mi ha lasciato, un suo ritratto o, più semplicemente, il mio affetto che dura per lui. Soltanto, io parlerei allora difficilmente di presenza reale e la riflessione non mi forzerebbe forse di convenire che egli non ha in quel momento che la presenza di una assenza, la presenza in immagine, una presenza immaginaria, mitica, insomma irreale?

Ma è legittimo stabilire una rottura così radicale tra la mediazione materiale e le diverse mediazioni immaginarie cui noi abbiamo accennato? Non si potrebbe scoprire tra l'uno e gli altri tutta una gamma di intermediari tale che alla fine mal si potrebbe dire dove finisce la persona fisica e dove comincia l'immagine? Da una parte

c'è tutto quello che Sartre chiama « la famiglia dell'immagine » e che egli studia nei particolari: il ritratto, la caricatura, le imitazioni, i disegni schematici, le immagini dei sogni fino all'immagine mentale propriamente detta. Certe tecniche moderne permettono, d'altra parte, come un prolungamento più o meno reale della presenza materiale attraverso lo spazio. Quando io parlo al telefono, è certo qualcosa di me che si rivela all'altro capo del filo. Io sono presente laggiù per mezzo della mia voce, e non soltanto per mezzo di una immagine della mia voce. Il suo passaggio attraverso un mezzo magnetico non cambia la sua natura più che il suo passaggio attraverso uno strato d'aria. Ne la distanza nè lo strumento (megafono o microfono) incidono minimamente su questa considerazione.

Bisognerebbe dire altrettanto della radio e *a fortiori* della televisione. Con quest'ultima non sono soltanto le vibrazioni sonore che io emetto che acquistano una portata maggiore, ma anche gli impulsi luminosi. L'« immagine » ottenuta è tanto diversa da quella che darebbe un cannocchiale altrettanto potente? In entrambi i casi non sono sempre io ad essere visto attraverso uno « spessore » più o meno grande di spazio? Si ha in quel caso, almeno tanto quanto un'immagine, una specie di presenza fisica dilatata analoga a quella che prolunga la persona nei suoi strumenti familiari. Il giornalista, l'autista, la ricamatrice di Vermeer devono la loro presenza più al pennino della stilografica, agli ingranaggi della scatola del cambio di velocità o alla punta dell'uncinetto che alle parti del loro corpo. Allo stesso modo, la voce di un imprenditore potrà essere più imperiosa e assicurare una presenza più effettiva al telefono che faccia a faccia.

Ma la vera presenza non è mai unilaterale. Ci vuole un minimo di reciprocità. Ci vuole una possibilità di azione e reazione, di domanda e risposta. Per questo tutte le tecniche di dilatazione della presenza fisica la conseguono tanto meglio quanto esse permettono l'intercomunicazione e il dialogo, e di contro tanto meno quanto esse restano, per così dire, puramente spettacolari. Il mio amico mi è maggiormente presente quando io gli parlo ed egli mi risponde al telefono che quando l'osservo con un binocolo, quando l'ascolto alla radio o quando lo vedo alla televisione. E' un contatto reale e non soltanto immaginario che io credo così di stabilire con lui. E questo contatto non sarebbe diverso se io usassi la radio o la televisione non più come spettacolo, ma come strumento di inter-rela-

zione. Se lo spettatore davanti allo schermo potesse dire « bravo » e farsi udire, sarebbe più simile allo spettatore della prima fila, il quale assiste alla manifestazione, che a quello dell'ultima fila che si sforza di vedere qualcosa con il suo cannocchiale da teatro o il suo periscopio portatile.

Accade allo stesso modo quando si lasciano le tecniche di dilatazione spaziale della presenza fisica per affrontare quelle che permettono un suo prolungamento nel tempo? La presenza differita nel tempo non ha un minimo comun denominatore con la presenza dilatata nello spazio? La voce registrata al magnetofono e che io ascolto l'indomani è molto più diversa da quella che mi giungesse per radio a diecimila chilometri di distanza in confronto con questo rumore che sento provenire dall'appartamento accanto? Non si può evidentemente porre il problema in termini di misura e cercare in qualche parte una frattura decisa tra la frazione di secondo e le ventiquattro ore, ma è certo, antropologicamente parlando, che la presenza, come dice il suo nome, è molto più legata alla temporalità che alla spazialità. Questa può estendersi pressochè indefinitamente, quella non lo può fare senza che il presente diventi passato. Tutti i critici radiofonici e televisivi hanno da molto tempo notato la radicale diversità che esiste tra un « reportage » dal vivo e lo stesso « reportage » registrato e ritrasmesso. Tra le due cose c'è la stessa differenza che passa tra il presente aperto ad ogni imprevisto ed il passato definitivamente chiuso. Con quest'ultimo non è più possibile alcun intervento in forma di dialogo mentre, come nel caso dello spettacolo puro, la comunicazione non è mai impensabile.

Detto questo, resta ora a che fare, non meno che con il disco o con il magnetofono, con un'altra emanazione fisica che non ha una dimensione comune con una semplice rassomiglianza esterna. Non è forse il caso della fotografia e, più ancora, del cinema? Occorre citare qui, abbastanza a lungo, un saggio di André Bazin sull'*ontologia dell'immagine fotografica* (1): « L'immagine fotografica e singolarmente quella cinematografica, può essere assimilata alle altre immagini e, come loro, distinta dall'esistenza dell'oggetto? La presenza si definisce naturalmente in rapporto al tempo e allo spa-

(1) Cf. « Esprit », luglio 1951, « Teatro e cinema ». Le parole sottolineate lo sono anche nel testo. Cf. pure Gaston Diehl: « I problemi della pittura », Parigi, Confluences 1945.

zio. "Essere in presenza" di qualcuno, vuol dire riconoscere che egli è nostro contemporaneo e constatare che si tiene entro la zona di un rapporto naturale dei nostri sensi (in questo caso della vista e, alla radio, dell'udito). Fino all'apparizione della fotografia, e poi del cinema, le arti plastiche, sopratutto nel ritratto, erano le sole intermediarie possibili tra la presenza concreta e l'assenza. Giustificazione ne era la rassomiglianza, che eccita l'immaginazione e aiuta la memoria. Ma la fotografia è tutt'altra cosa. Non già l'immagine di un oggetto o di un essere, bensì più esattamente la sua *traccia*. La sua natura meccanica la distingue radicalmente dalle altre tecniche di riproduzione. La fotografia procede, avendo per intermediario l'obiettivo, a una esatta registrazione di impulsi luminosi: a una copia. Come tale essa rivela più che una rassomiglianza, una specie di identità con l'oggetto (la tessera o la scheda segnaletica di una persona non sono concepibili che nell'era della fotografia e delle impronte digitali). Ma la fotografia è una tecnica difettosa nella misura in cui la sua istantaneità la obbliga a non cogliere il tempo dell'oggetto e di prendere in soprappiù l'impronta della sua durata. Di qui la comparsa di uno spettacolo così contradditorio come un film su di una esecuzione capitale. L'emozione tutta particolare che ci serra davanti un tale documento (e lo fa quasi sempre proibire dalla censura) è che esso ha qualcosa a un tempo di pazzesco e di sacrilego, poichè interessa l'istante più significativo della nostra esperienza del tempo: quello della morte. Si ricomincia a uccidere un uomo. Lo spettatore più ignaro non può rimanere insensibile a questa oscenità metafisica... In questa prospettiva, il cinema si rivela come il compimento nel tempo dell'oggetto fotografico. Il film non si limita più a conservarci l'oggetto pietrificato nel suo istante come l'ambra conserva il corpo intatto degli insetti di un'era tramontata; esso svincola l'arte barocca dalla sua convulsa catalessi. Per la prima volta l'immagine delle cose è anche quella della loro durata e come la mummificazione del loro mutare ».

Queste osservazioni ci sembrano di importanza capitale per comprendere l'originalità della mediazione filmica. Senza dubbio, la presentazione di un altro che essa permette sarà sempre una ripresentazione e vi si perde questa simultaneità, questa temporaneità caratteristiche comuni della presenza dialogante; ma quello che essa ci dà di lui è non soltanto il *suo* sguardo, la *sua* voce, i *suoi* gesti trasmessi attraverso una certa profondità di tempo che li deforma

appena, ma sono *la sua forma temporale, il suo stile di durata,* quelli che formano senza dubbio l'elemento più caratteristico mediante il quale possa rivelarsi a noi una presenza singolare. La mediazione filmica occupa dunque un posto abbastanza particolare fra tutti i mezzi che ci sono offerti per entrare in contatto con il prossimo. Presenza in immagine, se si vuole, nella misura in cui l'originale non è *più là* e in cui, di conseguenza, non si può più agire su di esso, ma presenza senz'altro reale, e fisicamente reale. Questo, nella misura in cui si è davanti a un qualche cosa di lui che non è soltanto una evocazione indiretta attraverso l'intermediario di un'altra soggettività, come attraverso la pittura o la letteratura, ma che non è più una reliquia morta come potrebbe esserlo la classica ciocca di capelli o la mummia imbalsamata. Si ha a che fare, al contrario, con una emanazione persistente analoga al riflesso sempre vivo di uno specchio magico che sopravvivesse a ciò che esso riflette, o alla luce di quelle stelle che ci arriva ancora dopo secoli dalla loro morte. Alla televisione il cinescopio — questo procedimento che permette di impressionare su pellicola l'immagine elettronica tale e quale essa esce dal tubo catodico e di utilizzarla in seguito come un film ordinario — offre lo stesso fenomeno di sopravvivenza dell'essere entro e mediante le sue parvenze.

Queste apparizioni, attraverso lo spessore del tempo, di qualche cosa che aderisce alla sostanza stessa di un altro, costituiscono come una invadenza dell'universo dell'identità in quello dell'immagine e ci si ritrova così, paradossalmente, all'estremità del mondo tecnico, delle categorie che sono quelle della mentalità prelogica descritta da Lévy - Bruhl e dai suoi allievi (2). Ma si avrebbe senza

(2) Si veda tutta la differenza che corre tra questa tesi e quella che Roger Troisfontaines attribuisce a Gabriel Marcel: « Il modello è lasciato in qualche modo in balia del pittore (a condizione che questi sia un ritrattista autentico e non cerchi un pretesto per inventare delle forme). Il pittore riesce a dare del modello una immagine rassomigliante e profondamente significativa solo nel caso in cui egli simpatizzi (nel senso più autentico di questa parola) con lo slancio interiore continuo per mezzo del quale l'altro si pone ai suoi simili come persona visibile, come questa persona qui e non quest'altra. Se il ritratto contribuisce a rendere *presente* il modello, ciò avviene grazie a una mediazione di questa natura; non ci sarebbe alcun senso nell'immaginare che la tela sia impressionata da un fluido qualunque che emana dall'originale. Noi dobbiamo resistere alla tentazione di interpretare come una modificazione « fisica » una *partecipazione* (sottolineatura del testo) di tutt'altra natura. Non si può forse ammettere che l'immagine, fotografica o no, non debba essere considerata semplicemente come un « oggetto » distinto, ma come facente parte in qualche modo di ciò che essa rappresenta, come se partecipasse ancora alla sua vita? ». (Roger

dubbio ugualmente torto se si interpretasse questo fenomeno sia come un passo indietro sia come la realizzazione vittoriosa, attraverso il pensiero tecnico, dei progetti per l'addietro illusori del muto. Se il « duplicato » dell'essere così realizzato è una emanazione dell'originale, esso non è per ciò stesso automaticamente il veicolo della presenza. La mediazione filmica come tale non dà che la base materiale, il corpo di una presenza possibile. La quale resta essenzialmente indeterminata e potrà prendere molteplici forme, presentare qualità estremamente diverse e conoscere tutte le gradazioni. Orientata per la sua stessa natura verso una rivelazione della presenza, la mediazione filmica potrà senz'altro, come la mediazione fisica propriamente detta, essere rovesciata o sviata.

Quali sono dunque gli elementi che intervengono per apportare le necessarie determinazioni? Se ne possono distinguere di due specie, di ordine estetico e di ordine psicologico.

* * *

Ci sono innanzi tutto molte « maniere » di riprendere uomini o eventi umani sulla pellicola, né tutte hanno un identico risultato, secondo il modo con cui in particolare sono riprese e rese queste « impressioni di durata », queste « forme temporali » che mediano per noi la presenza altrui. Sarebbe inutile e ridicolo prendere posizione pro o contro il *cinema* in generale, pro o contro la *tecnica* cinematografica in se stessa, nel suo ruolo di via attraverso la quale si arriva agli altri, facendo astrazione dalle loro possibilità estetiche. Sono queste che apportano senza dubbio gli elementi più importanti per una messa a fuoco esatta dei modi della presenza del prossimo al cinema.

La scelta estetica del realizzatore serve, in effetti, per orientare definitivamente la relativa indeterminazione della mediazione filmica. Al livello della tecnica, noi non sapevamo troppo se egli conveniva sul parlare di presenza in immagine o di presenza reale. Al livello dell'arte, il realizzatore deve scegliere. Il suo modo di usare

---

Troisfontaines: « De l'existence à l'être, la philosophie de Gabriel Marcel », Louvain - Paris, 1953, vol. II, pag. 149). Si potrà pure leggere su questo argomento il notevole studio pubblicato recentemente da Edgar Morin: « Il cinema o l'uomo immaginario » nella collezione « L'uomo e la macchina » diretta da Georges Friedmann, Edition de Minuit, 1956.

la macchina da presa innanzi tutto, il film in seguito, fanno entrare quest'ultimo in un universo più determinato dove l'accento sarà posto sia sull'immagine sia su quello di cui è fatta l'immagine. Il cinema possiede, effettivamente, il potere — grazie a tutto un insieme di mezzi estetici e particolarmente il montaggio — di tagliare per così dire il film dalle radici, conferendogli un'autosufficienza che lo trasforma in una semplice provincia, forse la più importante e la più fascinosa, del regno delle immagini. E' ciò che Edgar Morin definisce, in una distinzione fatta per diventare classica, il passaggio del cinematografo al cinema (3). Mentre l'apparecchio di Lumière non voleva essere che un umile mezzo per prolungare qualcosa della realtà nello spazio e nel tempo, i successori di lui impararono a imporre a queste variazioni luminose del reale trattamenti tali che, secondo le parole di Pascal, essi attiravano l'ammirazione molto di più che non gli stessi originali. Come in pittura il quadro diventava più importante del modello. Esso si richiudeva in se stesso esprimendo un universo autonomo. In altre parole, una certa « utilizzazione » estetica del cinema gli permette di far nascere tutto un mondo di presenze « artificiali », « irreali » che si alimentano senza dubbio su degli esseri di carne ed ossa che si è certo obbligati a far muovere davanti alla macchina da presa, ma che li assorbono così perfettamente che alla fine non si riesce a ritrovarne traccia. E' evidente che, sotto questo aspetto, lungi da metterci in presenza della realtà del prossimo, il cinema contribuisce a farcela dimenticare.

E' tuttavia in molto minor misura il caso dei film a sfondo nettamente fantasioso e fantastico il cui campo liberamente scelto è quello dell'immaginario, soprattutto se questo vuol essere una esplorazione assai realistica di inconsapevolezze personali o collettive perchè, allora, nessuno può essere vittima di inganno. Ma è piuttosto il caso di quelle opere inconsistenti che non hanno saputo che rendere insipida la realtà da cui sono partite, senza arrivare per questo a creare una realtà nuova che avrebbe in se stessa la propria giustificazione. Si ha allora una specie di vuoto popolato di assenze — quella del reale, quella dell'opera, quella dell'autore — e che non riesce a mantenersi fuori dal nulla che grazie alla complicità ingenua di un pubblico ingannato che proietta su di esso le misera-

(3) Op. cit., cap. III.

bili ricchezze della sua anima di povero. Ma anche se si ha a che fare con una vera e propria opera d'arte, espressione di una autentica volontà creatrice, nella misura in cui un ritmo proprio all'opera fa suo il tempo reale e lo trasforma, noi non cogliamo, attraverso essa, quanto a presenza, che quella dell'autore. Tutte le altre — opera, attori o personaggi — non ne sono che il segno, gli strumenti o l'estro creativo. Presenze, se si vuole, ma che allora non differiscono per nulla da quella che ci darebbe non importa quale altra forma d'espressione, letteraria, musicale, o plastica. Vuol dire dunque che una autentica presenza degli uomini sullo schermo non sarebbe possibile che con una utilizzazione puramente passiva della macchina da presa, senza autore né attori, fidandosi unicamente dell'obiettivo della macchina? L'ideale si dovrebbe cercare dalla parte delle attualità cinematografiche e dei documentari? Ma tutti sanno quanto l'obbiettività delle une e degli altri sia discutibile. Questi generi che, sembra, dovrebbero permetterci un contatto più diretto con il prossimo e darci il massimo di presenza sono, tranne rare eccezioni, quelli nei quali ci viene imposta la presenza più importuna e più insipida, quella dell'invisibile commentatore. Ma non dipenderà dal fatto che il ritmo tipico degli uomini e degli eventi non solo non viene rispettato ma è addirittura snaturato in seguito alla sua violenta inserzione in un complesso eteroclito o convenzionale? La celebre esperienza del « cineocchio » di Dziga Vertoff giunse allo stesso risultato. L'intervento del montaggio modifica radicalmente l'iniziale atteggiamento realistico e, per effetto di un curioso movimento dialettico, lo trasforma in un'arte quasi astratta.

Basterà allora tornare al cinematografo Lumière, sopprimendo il montaggio e girando a caso con una macchina da presa automatica, senza nessun altro intervento? Sarebbe indubbiamente una conclusione affrettata, la quale si fonda su un'idea ormai divenuta un luogo comune senza d'altro canto aver cessato di essere un postulato, che non si può ottenere l'obbiettività diversamente che attraverso una decisa eliminazione di ogni coscienza soggettiva. Ma ciò è certamente un ideale non soltanto impossibile, ma contestabile, perchè è un ideale inumano. Non si può fare a meno della coscienza. Essa sarà per forza presente nel piazzamento della macchina e nell'interpretazione dei risultati. E' probabile che si ottenga la realtà lottando contro il soggettivismo, non eliminando la soggettività. La

coscienza è senz'altro in minor misura ciò che si oppone alla realtà piuttosto che ciò che permette di raggiungerla. Ignorandola, non si attingerà che a un oggettivismo superficiale di « documento », sprovvisto di autentica *presenza* quanto la persona lasciata in balia delle complesse investigazioni della macchina giudiziaria o medica moderna, chiuso ad ogni lettura di sensi quanto l'essere che si ritira in un cerchio di curiosità poco simpatica, privo infine di valore quanto il guscio disseccato e abbandonato dall'insetto. L'occhio della macchina da presa lasciato in balia di se stesso non è certo meno « oggettivante » del famoso sguardo sartriano. Se esso non ha coscienza per « trascendere » un altro, non ne ha di più per « incontrarlo », ma si deve limitare a registrarlo.

Infatti non è mai la macchina che può incontrare l'uomo, bensì l'uomo. In altre parole se si vuole attingere a una autentica presenza altrui sullo schermo, bisogna, in un modo o in un altro, ristabilire questo dialogo che noi abbiamo giudicato impossibile con lo spettatore e che la macchina da presa, oggetto senz'anima, non è capace di stabilire da sé. Ma per l'appunto essa non è necessariamente sola. Allo stesso modo in cui il film costituisce, come abbiamo visto, una dilatazione e un prolungamento della presenza fisica, la macchina da presa dal canto suo può non essere un semplice apparecchio registratore, ma, tra le mani di colui che l'adopera, può diventare una specie di antenna nuova di cui sarà dotata la sua coscienza per interrogare, ascoltare, comunicare. In altre parole, per rilevare — non importa dove — una presenza umana, non basta che davanti alla macchina da presa ci sia qualcosa di diverso dai manichini o dalle maschere, ma occorre altresì che dietro ci sia non già un *servente* (come si parla dei serventi di un cannone), e neppure un *autore* o un *artista*, ma similmente un uomo, cioè un essere che sappia parlare con gli uomini, comprendere gli avvenimenti umani, rispettarli nel loro proprio ritmo, confrontare questi ritmi con il proprio e creare un ritmo comune che sarà il ritmo dell'opera.

Questa non è una esigenza utopistica di un esteta, poichè esistono effettivamente numerosi film dove questo ideale risulta, almeno in parte, attuato. Gli esempi migliori si troverebbero senz'altro in quella scuola chiamata neo-realista che è nata e si è sviluppata sopratutto nell'Italia del dopoguerra, ma alla quale possono risalire ugualmente un certo numero di opere appartenenti ad altri paesi. Vi si sono sviluppate alle spalle parecchie teorie estetiche di diverso

orientamento, marxiste, cristiane, o umaniste (4) ma, nella prospettiva che ora era nostra, non ci si potrebbe chiedere se il suo carattere più significativo, tirando in campo insieme forma e sostanza, non potrebbe essere questa preoccupazione di un dialogo tra un uomo e altri uomini? E' soltanto di conseguenza che ne risulterebbe questa capacità straordinaria di *presenza* che è la sua e che tutti hanno rilevato. Tale punto di vista potrebbe, crediamo, essere giustificato abbastanza facilmente mediante il confronto con altre forme di realismo.

Nel documentarismo tecnico, l'abbiamo appena visto, non c'è dialogo, perchè la macchina da presa si limita a registrare passivamente non importa cosa. E nulla di meglio accade con il verismo, poichè l'accento è posto sull'opera da realizzare più che sulla realtà, sull'architetto più che sui materiali. Senza dubbio l'autore vuol fare del vero ma, in questo sforzo, egli non esiterà a deformare la realtà per renderla più verosimile, cioè in fin dei conti, più conforme all'idea che si è fatto, lui e il suo pubblico, della verità. Ciò non è molto diverso da un certo espressionismo nel quale la rappresentazione degli uomini e degli avvenimenti non è che un pretesto e una maniera per esprimere un mondo interiore. Quanto al realismo socialista, almeno come è praticato da un certo tempo e con pretese di dialettica, si faticherebbe per scoprirvi un vero dialogo: gli autori sembrano averne ricevuto una rivelazione diretta del senso della storia, e questo fatto permette loro di trasformare il mondo — almeno in immagine — prima di guardarlo e, anzichè comunicare con ciò che esso è, di costruire — sempre in immagine — quel che dovrebbe essere. Al contrario, nei film a sfondo neorealista si sente costantemente che qualcuno ha tentato di incontrare veramente altri esseri. Egli non si è soltanto chinato su di loro con la macchina da presa, ma li ha anche interrogati senza il minimo paternalismo e con una curiosità fraterna. Si vede bene che egli non sa già tutto in partenza e che è pronto ad arricchire la propria esperienza con quel che imparerà. Ma, detto questo, egli non si lega per nulla a una obbiettività meccanica e inumana. Egli cerca la verità con tutte le sue forze; e con tutto il suo essere, le sue idee,

---

(4) Cf. questi altri articoli: «Compte-rendu du Congrès de Parme» di J. Gritti, in «Cahiers du cinéma», dicembre 1954; Luigi Chiarini: «Discorso sul neo-realismo», in «Bianco e Nero», luglio 1951; Ayfre: «Un réalisme humain», in «Revue internationale de filmologie», luglio-dicembre 1954.

i suoi valori, i suoi impegni, egli ascolta ciò che gli si dice e descrive quello che vede. Egli non fa astrazioni da ciò che è e non impone niente di più. Confronta, discute, parla e l'ultima immagine non suggerisce mai la soluzione perfetta e l'unica possibilità di salvezza. Il dibattito resta aperto fra uomini di buona volontà.

Evidentemente un'estetica così fatta non si può sviluppare che in un clima di libertà. Il dialogo non è mai possibile sotto il segno della coazione e si comprende che i registi che hanno optato per una tale formula siano ostili a ogni settarismo da qualsiasi parte provenga. Ideologie troppo meschine, censure troppo rigide non possono che scoraggiare gli uomini che vorrebbero servirsi della macchina da presa per andare davanti al proprio prossimo, il più vicino, quello di oggi, e parlare con lui dei suoi problemi e delle sue preoccupazioni. In mancanza di una libertà sufficiente il cinema non può adempiere a questa funzione di rivelazione della presenza *effettiva*, ed è costretto allora a orientarsi verso campi meno critici, per esempio quelli della *rappresentazione* del passato o del futuro. Si vede dunque che questo problema della presenza del prossimo al cinema, anche considerato da un punto di vista estetico, costringe subito a uscire da quella che sarebbe un'estetica pura e a sfociare in una vera e propria antropologia dove la morale e la politica hanno ugualmente una parola da dire. Non se ne stupiscano coloro i quali pensano che è possibile isolare un aspetto qualunque dell'uomo.

* * *

Ma, supposto che la macchina da presa sia adoperata in una modalità meta-estetica che abbiamo appena tentato di definire (5), e supposto che si possa ottenere sullo schermo un 'autentica rivelazione della presenza degli uomini d'oggi, è dunque tutto risolto e lo spettatore si trova, per questi soli fatti, in presenza del suo prossimo? La mancanza di una dialogo effettivo non riporta ineluttabilmente a una presenza in immagini, anche se la mediazione filmica non costituisce un tipo particolarissimo posto sul cammino che conduce a una presenza fisica propriamente detta?

Ma forse non basta aver notato l'esistenza di numerosi gradi intermedi tra persona e immagine, forse è una certa concezione

(5) Nelle intenzioni, non nei mezzi. Per questi ultimi si potranno consultare questi altri articoli: André Bazin: « Le voleur de bicyclette », in « Esprit », novembre 1949; Henry Agel: « Vittorio De Sica », ed. Universitaires, 1955.

dell'immagine stessa che bisognerebbe porre in questione. Quella di tutta la tradizione classica che oppone decisamente l'immaginazione alla ragione. « Maestra di errori », « follia della logica », l'immaginazione era considerata essenzialmente la facoltà dell'illusione. Pascal e Spinoza si trovavano d'accordo su questo punto. Perfino in Sartre l'immaginario e l'irreale si confondono e culminano l'un l'altro nel sogno e nella follia. Così, in questa prospettiva, ogni ricorso all'immagine non può essere che un ritorno verso gli stadi mitici e pre-razionali della vita dello spirito. Ricorso talvolta necessario quando conviene adattarsi alla povertà dell'intelligenza comune, ma spiacevole concessione di cui non ci si servirà senza uno scopo cattivo.

Senza dubbio questa concezione ha subìto una critica radicale che consiste nel togliere ogni primato alla ragione come facoltà del reale. Si invocherà il fatto che la realtà supera largamente i limiti del ristretto campo intellettuale e che solo l'immaginazione abbandonata a se stessa è capace di esplorarne e esprimerne certe zone oscure. Perchè d'altra parte un ritorno all'arcaismo sarebbe necessariamente un passo indietro? Chi può sapere, al contrario, se molte conoscenze, valori e forze non si possono così ritrovare? Ma questa posizione è troppo decisamente contraria alla precedente perchè l'una e l'altra non debbano partire da principi comuni. Se l'una situa il reale nel vero e l'altra nel sogno, vuol dire che entrambe definiscono ugualmente questi due campi in rottura con una realtà più fondamentale anteriore all'uno e all'altro (6).

Se si tratta, in effetti, per la coscienza, di respingere un mondo per elaborarne un altro, mal si vede perchè non si dovrebbe preferire la coscienza immaginante alla coscienza conoscente e perchè queste due cose non si dovrebbero sviluppare in antitesi. Se, al contrario, al di qua del vero e del sogno, c'è l'essere e ci sono degli esseri già presenti, si tratterà soprattutto di riconoscere questa presenza, e l'immagine come l'idea saranno al servizio di questa ri-conoscenza. In una prima direzione l'immagine, lungi dall'essere agli antipodi dell'idea, potrà diventare la via che vi conduce. Il lungo cammino di *La strada* è maggiormente significativo di quello che io compio da solo facendo attenzione alla velocità della mia macchina, alle altre automobili e alla segnaletica stradale; le sigarette che fuma Gabin in *Le jour se lève* mi parlano più di quelle che

(6) Cf. Ferdinand Alquié: « Philosophie du surréalisme », Flammarion, 1955.

fumo io. Se Pascal avesse avuto una concezione meno negativa dell'immaginazione, non sarebbe rimasto sorpreso che si ammirassero in immagine cose il cui originale lasciava indifferenti. L'immagine permette, in realtà, quell'abbozzo di riflessione che è lo stupore. Sdoppiando la cosa, essa annuncia uno sdoppiamento della coscienza. Attirando l'attenzione, essa orienta già verso ciò che potrà diventare un'idea.

Ma è evidente che mai, in ogni modo, quest'idea si potrà elaborare solo partendo dall'immagine. Questa ha un bel da fare a suggerirla, ma l'intervento attivo di una intelligenza è necessario perchè essa si manifesti. L'immagine ha un bell'essere sulla strada dell'idea: le occorre ancora qualcuno con cui percorrere questa strada. E' una esigenza insostituibile. Ma quando la si misconosce si produce quel che si potrebbe chiamare la « cancrenizzazione » dell'immagine. Bloccata nella sua naturale spinta verso l'idea, essa si dilata, si moltiplica, si sdoppia all'infinito senza che alcun intervento della ragione critica le impedisca di svilupparsi secondo una dimensione che diventa per questo solo fatto *immaginaria,* nel senso di irreale. Ma si tratta di un caso che non deriva per nulla dalla natura dell'immagine come tale, ma dalla sua posizione di rottura con il reale da cui essa proviene e con l'idea verso la quale si dirige. Così il rimedio a questa proliferazione patologica non è l'asportazione dell'organo intaccato, ma la sua ricollocazione nel circuito.

Si potrebbe pensare di facilitare quest'operazione scegliendo immagini il più vicine possibile all'idea. Se il senso non soltanto affiora ma si esprime con artifici diversi, con una quasi-evidenza, occorrerà certo che lo spettatore meno dotato si stacchi immediatamente dalle apparenze per accostarsi alle intenzioni che sovrintendono all'opera. Al cinema non mancano esempi di opere che cercano di sfuggire con questo stratagemma alla volgarità dell'immagine e di elevarsi al livello superiore dell'intelligenza. E' essenzialmente il caso di quelle tesi filmate nelle quali, secondo lo spirito degli autori, il rapporto fra immagine e idea è quello che intercorre tra l'allodola e il cavallo (7).

(7) Cf. le dichiarazioni di André Cayatte alla « Revue Internationale du cinéma » (n. 23, 1956): « Secondo la mia definizione, il cinema a tesi è come il famoso pasticcio metà allodola, metà cavallo. L'aneddoto è il cavallo, e la tesi, questo elemento infinitesimale, è rappresentato dall'allodola... Ma io credo di aver fatto qualcosa di diverso e che non si è capito. Ho fatto una tesi filmata. Per me la tesi è il cavallo e l'aneddoto è l'allodola ».

Ma è anche il caso di quei film « a secondo grado » che si sottraggono alle immagini grazie ad una chiave intellettuale che impone loro un senso: film allegorici le cui immagini si devono leggere come parole e tradurre automaticamente in concetti; film parodici dove tutto si deve leggere alla rovescia; film sovradeterminati, falsi westerns, falsi melodrammi, dove il significato si può trovare al di là delle apparenze volgari del genere (8). Allorquando nei film a tesi il gioco delle immagini è schematizzato nel senso dell'astrazione, in queste opere a doppio fondo è semplicemente messo tra parentesi il coefficiente di intellettualità che interviene dal di fuori. In entrambi i casi si diagnostica senza fatica una diffidenza segreta a proposito dell'immagine che rivela maggiormente la propria opposizione classica all'idea piuttosto che un autentico riconoscimento del suo potere naturale di portarla in sè. E' d'altronde per questo che tanti intellettuali, abituati ad operare idee già fatte piuttosto che a svincolarle faticosamente dalla realtà, si sentono così facilmente a loro agio con questo genere di opere. Essi possono discutere a loro piacere problemi che sono loro familiari senza che sia necessario studiare il film o neppure, nel caso limite, andare a vederlo.

Si tratta dunque di una soluzione di comodo e non è così che si sfuggirà al pericolo della « cancrenizzazione » dell'immagine. Un cinema didattico non riscatta un cinema di evasione, ma lo promuove al contrario come una contropartita. Parlare di rimettere l'immagine nel circuito che va di regola dal reale verso l'idea non significa dunque per nulla che sia necessario auspicare l'instaurazione di un cinema « intellettuale ». Ciò significa al contrario sottolineare la necessità per il cinema di accettare molto lealmente e senza complessi di inferiorità la sua situazione sul piano dell'immagine astenendosi semplicemente dal tagliarne in modo artificiale le radici e le diramazioni e lasciando alle menti cui esso si rivolge il compito di esplorare le une e di liberare le altre. In questo modo, e senza trasformarsi esso stesso in professore (9), il cinema troverà che non è fatto soltanto per delle menti smarrite in una eterna infanzia o per delle vacanze senza fine.

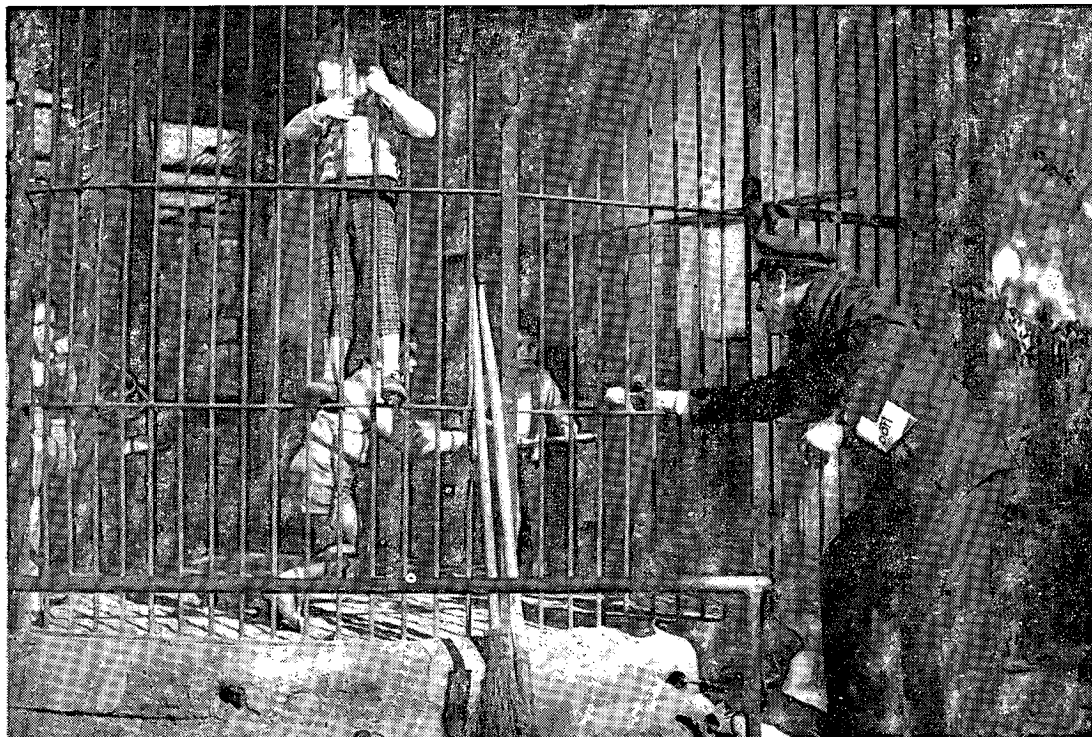
---

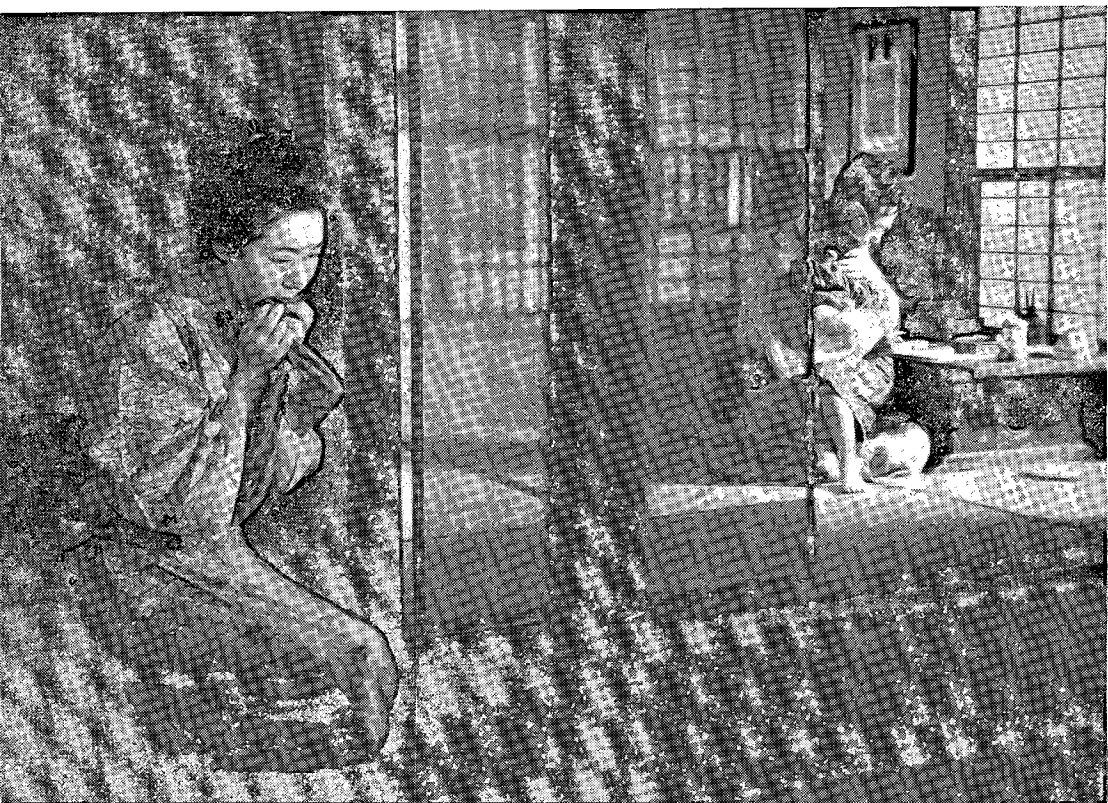
(8) Cf. André Bazin: « Evolution du western », in « Cahiers du cinéma », n. 54.

(9) Si avrà compreso che ciò non mette per nulla in questione il cinema didattico propriamente detto, il cui scopo non è quello di sostituire il professore, ma di mettersi al suo servizio.

Significa dunque che perfetti spettatori saranno unicamente quelli forniti di menti critiche capaci di condurre le idee più sottili nascoste per i comuni mortali in un dedalo complicatissimo di immagini? Certamente no, poichè il circuito di cui parlavamo non si conclude per nulla nell'idea. Noi non crediamo che la critica sia il fine ultimo dello spirito umano. Il lavoro di riflessione è necessario, ma quello che lo giustifica, in fin dei conti, non è l'idea cui esso attinge, ma è la realtà singolare che quest'idea permette forse di comprendere. Così è a quest'esistenza concreta che bisogna sempre ritornare, ma per far questo occorre che un secondo passo venga dietro al primo. Occorre, partendo dalle idee, fare un semigiro e riattraversare il mondo delle immagini. *Conversio ad phantasmata*, diceva con la Scolastica Georges Gusdorf (10) che preconizzava, nel nome dell'intellettualismo razionalista, un ritorno alla coscienza mistica per rimettere in contatto lo spirito con l'esistenza. E c'è bisogno di sottolineare che secondo i principi di una buona dialettica tutto l'apporto positivo del cammino precedente rimane acquisito? Così, grazie a questa « conversione alle immagini » lo spirito — e non più soltanto la sensibilità — ha allora rivelazione indiretta di queste presenze singolari che lo circondano e che, altrimenti, gli resterebbero estranee. Le esigenze della vita quotidiana ci fermano, nella realtà, il più delle volte, a tutto ciò che resta fuori dai nostri interessi affettivi o pratici più immediati. Davanti a una immagine, invece, noi non abbiamo niente altro da fare che guardare e se avremo subito favorito lo sforzo di comprensione necessario, saremo condotti a vedere veramente, a vedere in realtà quello che senza di essa avremmo a mala pena intravisto.

Ed è là che l'immagine ritrova un aspetto *meraviglioso*, agli antipodi della dilatazione anarchica dell'immaginario irreale. Essa ci rivela queste meraviglie sconosciute, insolite, *singolari*, che sono gli esseri che ci circondano e che senza di essa il nostro occhio di ogni giorni non avrebbe saputo vedere. In altre parole l'immagine e più che ogni altra, grazie alla sua ricchezza, l'immagine cinematografica, a condizione di non separarla da tutto il processo dinamico che va dal reale all'idea e dall'idea al reale, può rivestire un ruolo insostituibile di rivelazione della presenza del prossimo. Ma, beninteso, questo ritorno alle immagini non ha senso che nel caso in cui il

(10) « Mythe et Metaphysique », Flammarion, 1953.

BERLINO 1957 - *Padri e figli* (Italia), di Mario Monicelli (Memmo Carotenuto). Orso d'argento per la migliore regia.

BERLINO 1957 - *La finestra sul Luna Park* (Italia), di Luigi Comencini.

ERLINO 1957 - *Arashi* (Giappone), di Hiroshi Inagaki.

BERLINO 1957 - *The Wayward Bus* (U.S.A.), di Victor Vicas (Larry Keating, Dan Dailey e Jayne Mansfield).

BERLINO 1957 - *Tizoc* (Messico), di Ismael Rodriguez (Maria Felix e Pedro Infante, premio per la migliore interpretazione maschile).

BERLINO 1957 - *Woman in a Dressing Gown* (Gran Bretagna), di J. Lee Thompson (Yvonne Mitchell, premio per la migliore interpretazione femminile).

Berlino 1957 - *Sista paret ut* (Svezia), di Alf Sjöberg (Björn Bjelvenstam e Bibi Andersson).

Berlino 1957 - *Ingen tid til Kaertegn* (Danimarca), di Anneiise Hovmand (Eva Cohn).

suo dinamismo continui fino alla fine, fino alla realtà vera e propria. C'è sempre un momento in cui occorrerà uscire dal cinema per incontrare realmente, fuori, gli esseri che esso ci avrà rivelato. E' soltanto nella strada che questo vecchio pensionato, con il quale mi imbattevo senza vederlo, potrà diventare per me, se lo voglio, attraverso una mediazione del film di Vittorio De Sica, Umberto D. mio prossimo. Avrò così chiuso il circuito e ritrovato io stesso, grazie alla mediazione della sua immagine, la realtà donde un altro era partito.

* * *

In altri termini, che si considerino le cose dalla parte del regista, dal punto di vista dell'arte, o dalla parte dello spettatore, dal punto di vista della psicologia, si è ricondotti alla stessa conclusione: come la mediazione fisica, la mediazione filmica non assolve mai in modo automatico al proprio compito rivelatore della presenza umana. Occorre sempre che il regista sappia adoperare tutti i mezzi di cui dispone per minimizzare fino all'estremo l'elemento spettacolare, per fare un'opera tale che si abbia alla fine l'impressione di non essere dinnanzi a un'opera, ma a degli uomini. Ed egli non arriverà a tale risultato che per una sola strada, se cioè innanzitutto la realtà filmica non sarà per lui spettacolo ma dialogo, ma impegno; se egli non ridurrà le persone di cui tratta a dei semplici personaggi per la sua opera. Ma, fatto questo, occorrerà sempre che lo spettatore dal canto suo rinunci alla tentazione della noia che è, ci dice Zavattini, « la prima reazione e la più superficiale dinanzi all'osservazione della realtà quotidiana »; occorrerà che egli accetti i problemi che gli vengono posti e ai quali anche il film rifiuta di rispondere. Egli dovrà cercare altrove la risposta e, da spettatore, diventare attore.

In altre parole, l'essenziale qui è molto meno il posto esatto che occupa la pellicola nell'universo dei corpi e in quello dell'immagine, che non la libera scelta estetica del regista e la libera ratifica di questa scelta da parte dello spettatore. Occorre la congiunzione di queste due libertà perchè il cinema non diventi una trasposizione moderna della caverna di Platone nella quale schiavi curvi guardano all'infinito passare sul fondo delle ombre alla cui presenza essi non saprebbero ad alcun titolo sostituire quella del prossimo.

Una lezione da Berlino

di FERNALDO DI GIAMMATTEO

Non sono mancate le curiosità, al settimo festival berlinese del cinema. Un'occhiata sul mondo (e non solo sul mondo cinematografico) la si è potuta dare. E' stata un'occhiata istruttiva. Poichè anche questo costituisce, per un festival, un modo decente di assolvere alla propria funzione, possiamo dire che i risultati di Berlino sono positivi. Cercheremo anzitutto di dire perchè, giustificando l'importanza delle curiosità, e lasciando per ultimo un breve cenno al livello artistico di alcuni film.

Libertà (Nigeria), della fondazione per il «Riarmo morale».

Curiosità, in largo senso, culturali. O, diremmo meglio, etnografiche e morali. Non accade tutti i giorni, per esempio, di vedere un film girato in Nigeria sotto gli auspici della fondazione per il « Riarmo morale » (che ha sede, com'è noto, a Caux, in Svizzera) e imperniato sul problema della libertà. *Libertà* si intitola, appunto, questo strano spettacolo che mette a confronto due tesi non sappiamo quanto « africane »: la libertà materiale e la libertà spirituale. La prima è certo « africana » e attuale, trattandosi di un problema di indipendenza di quei popoli dalle nazioni europee che li colonizzarono. La seconda, invece, sembra alquanto forzata e fuori tempo. Nella lotta fra due capi politici del luogo — uno che vuol l'indipendenza anche a costo di una rivoluzione, e l'altro che predica la libertà interiore, la salvezza dal peccato e la rinuncia agli egoismi individuali — è quest'ultimo che vince. Nobile intenzione, detta a parole e da lontano. Viene solo il dubbio che gli africani non siano così tranquillamente disposti a rinunciare alla prima libertà per bearsi della seconda. Il film, del resto, è troppo schematico (oltrechè tecnicamente deficiente e narrativamente zeppo di rtorica) per convincere. Questi nigeriani che — nel film — si battono per una serie di astrazioni, ignorando i problemi elementari della loro esistenza, hanno l'aria di non essere troppo sinceri. In qualche punto, fanno addirittura un po' pena. *Libertà* è un documento collettivo se mai altri ve ne furono, perchè si conoscono i nomi di innumerevoli collaboratori, appartenenti a dodici nazioni, ma non si conosce il nome del regista.

Al festival circolava insistente questa battuta: la nostra è la sagra dei padri e dei figli. Ciò non solo in omaggio al film italiano di Mario Monicelli (che vinse il premio per la migliore regìa), ma anche per l'elevato numero di opere che affrontavano al problema delle generazioni. Significa qualcosa tale fatto? E' il sintomo di una qualche tendenza in seno al cinema

mondiale? Non sapremmo. Forse fu solo lo spunto per alcuni motti di spirito più o meno divertenti, o una fortuita coincidenza. Comunque, notiamola. Dieci dei trentun film in programma si occupavano espressamente della questione, e altri la sfioravano. Vien voglia — e possiamo farlo senza pregiudizio — di suddividere il lotto in tre settori: settore asiatico, settore nordeuropeo, settore latino. O anche: i rapporti fra genitori e figli visti nel quadro di tre civiltà. Gli asiatici presentavano due buoni esempi giapponesi (*Abarembo Kaido* — Il ragazzo col cavallo — di Tomu Uchida, e *Arashi* —Amor paterno — di Hiroshi Inagaki) e un esempio indiano discretamente incolore (*Kabuliwala* — L'uomo di Cabul — di Tapan Sinha). I giapponesi hanno un'idea precisa delle responsabilità dei genitori e non accettano mezzi termini. O i genitori appaiono indegni di essere tali (come la madre di *Abarembo Kaido* che abbandona il figlio e che perciò non merita pietà, quali che siano i motivi della colpa), o sono modelli di virtù e di abnegazione (come il professore vedovo di *Arashi*, che brucia le ambizioni personali per allevare i quattro figli). Ma non è il tema che vale, in questi casi. Vale soprattutto l'accorato pudore che avvolge il problema e che svela con spontaneità, senza finzioni, la serena fortezza d'animo di un popolo, di una tradizione familiare.

Abarembo Kaido (Giappone), di T. Uchida.

Arashi (Giappone), di H. Inagaki

Kabuliwala (India), di T. Sinha.

Passando al Nordeuropa, tutto si capovolge. Alle effusioni del sentimento si sostituiscono complesse elocubrazioni. Lo svedese *Sista paret ut* (Giovani cuori nella tormenta) di Alf Siöberg — sceneggiatura di Ingmar Bergman — non lesina i contorcimenti dialettici sui problemi della vita coniugale, dell'incomprensione, dei figli che soffrono. E' interessante osservare come, nella tormentosa storia dello studente Bo Dalin che scopre l'adulterio della madre e ne subisce un tale choc psicologico da distruggere l'amoretto che lo legava ad una coetanea, il vero protagonista sia il complesso di Edipo. Bo è innamorato e geloso della madre. Giunge al punto da affrontare l'amante di lei (un medico cinico e odioso: un materialista, simbolo d'uno dei tanti « complessi » dell'anima scandinava) per fargli una scenata in piena regola. Non pago di ciò, sorprende la madre nella casa dove attendeva l'amante e, dopo un colloquio pieno di ambiguità, la induce a ritornare, anche se per poco, in seno alla famiglia. Il padre è l'incarnazione di un altro « complesso » scandinavo: il terrore dell'impotenza, lo spettro dell'inferiorità fisica dell'uomo verso la donna. Per completare il quadro, si immagini il comportamento di questa madre che sembra essersi imposto l'adulterio come un dovere. Non è l'amore, e nemmeno la passione, che la domina; è soltanto una fredda determinazione. Il film di Siöberg non offre soluzioni. Non può. Dopo lo sfacelo della famiglia, dopo la rottura con la ragazza, a Bo non rimane che la strada degli studi. Dal suo vecchio e saggio professore riceve il consiglio di pensare a sè stesso. Dunque, una lezione di egoismo, che un pubblico nordico potrà forse accettare con indifferenza ma che lascia perplessi. Assistendo a questa rivolta dei giovani contro i genitori (c'è anche un personaggio minore, un giovanotto squinternato, che lo urla ai quattro venti, come facesse un comizio), si prova un certo disagio nel constatare che è del tutto priva di motivi ideali. «Se i genitori sono egoisti, vili e indecenti non c'è ragione perchè noi li rispettiamo, o

Sista paret ut (Svezia), di A. Siöberg.

li compatiamo ». Ognuno vede come questo tema — così insolito per noi — avrebbe potuto essere non solo una curiosità ma anche il centro umano di un dramma artisticamente efficace. Sïoberg, purtroppo, non ha saputo andar oltre la grezza enunciazione. Non è stato soccorso nè della necessaria finezza psicologica (tranne il colloquio fra madre e figlio, tutto qui è approssimazione) nè dal coraggio di spostare il conflitto in quel clima di arida tragedia borghese che avrebbe certo conferito al film un tono più autentico.

Ingen Tid til Kaertegn (Danimarca), di A. Hovmand.

Più banale, e più macchinoso, il film danese *Ingen Tid til Kaertegn* (Vogliatemi bene), diretto da una donna alla prima esperienza registica, Annelise Hovmand. Lene, dolce figlia di un'attrice e di un uomo di affari, è sempre trascurata e sola. I genitori non hanno tempo di occuparsi di lei. Lene fugge di casa e per la prima volta conosce — attraverso avventure casuali — quel calore umano di cui la famiglia l'ha privata. Inutile dire che i genitori, così duramente provati dall'ansia per la sua scomparsa, si ravvedranno non appena potranno riabbracciare la piccola. Ogni cosa andrebbe bene, se il rovello cerebrale e il piacere dell'effetto non trasformassero la seconda parte del film in una serie di « incontri » pieni di allusioni incomprensibili (« Capitano Nemo » il giocoliere ladro, e la moglie; la vecchia pazza; il ferroviere che salva Lene nella galleria, quando sta per essere travolta dal treno). Notevoli, invece, nella prima parte, il sogno della bambina — scientificamente puntuale e abbastanza suggestivo nella ambientazione surrealistica — e l'incontro con i due giovani contadini. Il problema agitato dal film ha un valore, come si comprende, non solo nazionale. L'unico guaio è che poggia per intero sulle spalle di una gracile bimba (Eva Cohn) e trascura di illuminare le reazioni dei genitori. Il fascino dell'avventura infantile, e delle sue complicazioni stravaganti (solo i nordici hanno una propensione così forte per il « meraviglioso » e l'« eccezionale ») ha senza dubbio abbagliato, fuorviandola, la Hovmand.

Padri e figli (Italia), di M. Monicelli.

Dal Nord scendiamo in Italia. Il premio dato a Monicelli, per la regìa di *Padri e figli*, si spiega non soltanto con la perizia tecnico-narrativa del regista, che non ha avuto riscontro negli altri film del festival, ad eccezione di due), ma anche con la delicatezza con cui egli ha trattato la vicenda degli sposi che non hanno figli. Il tema rientrava nella « sagra dei padri e dei figli » e, giungendo la penultima sera del festival, fu accolto come una liberazione. Finalmente un poco di umanità, dopo tanti arzigogoli e tante lagne. Il piccolo episodio riuscì gradito oltre ogni limite, e fu giustissimo. Tutti vi riconobbero la versione latina del tema dei padri e figli, e la apprezzarono per quel che aveva di tenera dolcezza, di simpatia e di semplicità. Il dramma vissuto dalla coppia di sposi senza prole e la presenza di quel bambino alla sua maniera affettuoso costituirono la risposta più appropriata allo strenuo rigore morale degli asiatici e alle contorte variazioni psicoanalitiche degli scandinavi.

La finestra sul Luna Park (Italia), di L. Comencini.

Non così favorevolmente aveva impressionato l'altro film italiano — *La finestra sul Luna Park* di Luigi Comencini, anch'egli alle prese con un problema di generazioni. Nato da un più preciso impegno umano e da una sensibilità di buona lega, il film di Comencini è costruito meno abilmente,

svela parecchie incertezze psicologiche (la figura del padre è troppo legnosa, quella del bambino non scevra da concessioni agli schemi di certo neorealismo minore) e si arena nel finale con un tardivo racconto a rovescio. Per questa ragione, anche le qualità genuine che l'opera possiede sono passate inosservate o quasi. Peccato.

La « sagra dei padri e dei figli » si è dunque chiusa con un attivo sul conto dell'Italia. Non ci si rimproveri questa insistenza sui fattori esterni del festival. Abbiamo già detto che a Berlino l'interesse accessorio (culturale, informativo, morale) è prevalso nettamente sull'arte. Che il Cinema mondiale non possa offrire, se non assai di rado, opere di compiuta espressione artistica, lo vanno dimostrando tutti i festival. Vorremmo sottolineare una cosa: la momentanea decadenza dell'arte cinematografica può essere in astratto lamentata, ma può anche rappresentare una buona spinta ad allargare il discorso sul significato sociale del cinema, e delle stesse manifestazioni — festival, mostre retrospettive, congressi — che gli fanno corona. Così, anche l'atmosfera di un festival, e le reazioni del pubblico di fronte ai prodotti più diversi, acquistano importanza notevole. Berlino ha raccolto, in dodici giorni di proiezioni, film dell'Egitto e dell'Argentina, della Finlandia e della Norvegia, della Corea e della Malesia, di Hong Kong e del Vietnam, per non contare quelli dei paesi più « accessibili » e cinematograficamente più maturi.

Ci si rifletta un poco, e si vedrà che non è stata una raccolta inutile. Aveva ragione quel giornalista che difendeva il dilettantesco film presentato dalla Grecia — *Protevousianikes Peripeties* (La ragazza di Corfù) di Jannis Petropoulakis — in nome del dovere dell'informazione che hanno i frequentatori di un festival. Il rappresentante greco, udite le feroci stroncature della *Ragazza di Corfù*, disse amaramente: « Non siamo venuti a Berlino per vincere premi. Siamo venuti solo per farci conoscere e per imparare ». Esatto. E a cercarli con pazienza, i motivi di interesse si trovano. L'unico difetto di Berlino è la sua mancanza di universalità, la quale risulta, però, ampiamente giustificata dalla sua origine polemica. Nel 1951 il festival tedesco nacque come una dimostrazione di fede nella libertà, al cospetto del mondo stalinista che circondava la città da ogni parte. Al pari di tante altre cose compiute dai tedeschi occidentali nel dopoguerra, ebbe subito un tono di sfida. Chi conosce Berlino est si rende conto del suo significato. Alla greve austerità della Germania orientale, al rigido dirigismo culturale che vi imperava, Berlino ovest contrappose una effervescenza quasi smodata e una puntigliosa « apertura » in tutti i sensi (anche sul piano del commercio del film), meno che in uno: quello verso il quale era in polemica.

La ragazza di Corfù (Grecia), di J. Petropoulakis.

Era una limitazione introdotta a bella posta. Ci si può chiedere se durerà ancora. Non intendiamo, sia chiaro, addentrarci in un esame della situazione politica tedesca. Ci è sufficiente notare che quest'anno l'Unione Sovietica ha chiesto di essere invitata, e che la richiesta è stata respinta. Circola ancora, in Berlino ovest, atmosfera di battaglia e di sospetto. Ma un autorevole giornale di Amburgo, « Die Welt », dedicando un commento all'offerta russa, ha scritto che si farebbe bene ad accettarla: sarebbe, in fondo, un gesto di superiorità e di intelligenza. Per parte loro, i giornali della

Germania orientale continuano a coprire il festival di volgari contumelie; la « Berliner Zeitung » l'ha definito il trionfo dello champagne, delle teste pelate e delle divette. Il confronto è lungi dall'essere concluso, l'incomprensione resta. La « Berliner Zeitung » rifiuta addirittura di esaminare le opere esposte, si accontenta dei luoghi comuni della propaganda anticapitalistica (e ignora che molti film in visione sugli schermi di Berlino est appartengono alla produzione capitalistica occidentale — tedesca e no — e proprio a quella più stupida.

Che nelle zone di maggiore attrito il pregiudizio politico domini tutte le manifestazioni della vita, lo ha dimostrato — meglio di tanti altri fatti — proprio un film del festival, il vietnamese *Dat Lanh* (Terra felice). E' uno squinternato « giallo » che non meriterebbe neppure un secondo di attenzione se non fosse per la spinta che lo fa muovere. Illustra, con tutta l'ingenuità di cui sono capaci i principianti della macchina da presa (e della politica), una tenebrosa azione di sabotaggio comunista, sventata dallo stesso bravo giovane che avrebbe dovuto condurla a termine — e che invece si converte alla legalità — nonchè da una solertissima polizia equipaggiata all'americana. Non si riesce ad appurare se sia maggiore l'insipienza cinematografica degli autori o il candore dell'idea che ha suggerito il film. Quel che si può facilmente stabilire sono le deplorevoli conseguenze della esasperazione propagandistica. Anche una normale sciocchezza cinematografica, come un « giallo », si può caricare di gravi problemi, quasi che da una operazione di polizia dipendessero le sorti del mondo.

Dat Lanh (Vietnam).

Come si vede, parecchie sono le indicazioni curiose che si traggono dall'esame di film artisticamente nulli. Sarebbe agevole spigolare ancora nei prodotti delle nazioni minori, se non vi fosse il pericolo di dilungarsi troppo. Concludendo in questo settore, aggiungeremo soltanto due segnalazioni. La prima per il film coreano (del sud) *Giorno di nozze* di Lee Byung Il, graziosa favoletta nella quale si racconta di un funzionario che vuol maritare la figlia all'erede di un uomo influente, e del modo con cui, per un equivoco, la povera fanciulla si vede sostituita dalla sua governante, finendo beffata per troppa astuzia. La seconda per il film jugoslavo *Nije bilo uzalud* (Non è accaduto invano) di Nikola Tanhofer. I pregi dell'opera risiedono nella fedele ambientazione — il dramma si svolge in una zona paludosa della Croazia — e nella semplicità con la quale narra la lotta di un medico per vincere i pregiudizi di una popolazione ignorante.

Giorno di nozze (Corea del Sud), di L. Byung Il.

Nije bilo uzalud (Jugoslavia), di N. Tanhofer.

E veniamo ai « grandi », che nel nostro caso sono, oltre l'Italia, la Francia, il Messico, la Germania, la Spagna, la Gran Bretagna e gli Stati Uniti. La Francia ha nel complesso deluso. Jacques Becker non è riuscito a infondere nelle sue *Aventures d'Arsène Lupin* quel pizzico di ironia che avrebbe ravvivato una storia per altri versi monotona. Nè il colore, nè l'interpretazione, corretta del protagonista (Robert Lamoureux) ed eccellente di alcuni comprimari (O.E. Hasse e Liselotte Pulver), sono stati sufficienti a surrogare il difetto di origine. Il secondo film, firmato da Roger Vadim, è molto peggiore. *Sait-on jamais* vorrebbe essere una storia poliziesca di tinte forti, che si svolge a Venezia intorno ai casi di un falsario e di una ragaz-

Les aventures di Arsène Lupin (Francia), di J. Becker.

Sait-on jamais (Francia), di R. Vadim.

zina « perversa », ma è soltanto un ridicolo pasticcio infarcito di presunzione. L'unico regista francese che esce da Berlino con onore (e con qualcosa di più) è l'anziano Duvivier. Ha girato un grottesco sullo stile di *Arsenico e vecchi merletti,* giostrando sagacemente tra le disavventure di un musicista (Fernandel) accusato di assassinio. Anche in questo *Homme à l'imperméable* i cadaveri hanno funzioni comiche; ce ne sono molti, a ripetizione, e funzionano benissimo. Un meccanismo ormai di maniera, d'accordo, ma oggi non è cosa da disprezzare.

L'Homme à l'imperméable (Francia), di J. Duvivier.

Il Messico ha inviato *Tizoc* di Ismail Rodriguez. Siamo alla presenza di un tema ben messicano, con le consuete sfumature medioevali: l'amore proibito fra una ricca bianca, altera e indipendente, e un indio di nobile razza atzeca. Proibito e quindi impossibile, un amore cosiffatto conduce inevitabilmente alla morte, dopo un'adeguata serie di avventure melodrammatiche. Non tutto, però, è ciarpame in *Tizoc*. La figura dell'Indio, mirabilmente disegnata da Pedro Infante, possiede una sua poetica grazia. Dell'altro film messicano — *Felicidad* di Antonio Corona Blake — non v'è nulla da dire.

Tizoc (Messico), di I. Rodriguez.

Felicidad, (Messico), di A. Corona Blake.

La Germania ha esposto due opere. Una è *Die Letzten werden die Ersten sein,* che Rolf Hansen ha ricavato da un racconto di Galsworthy con mano pesantissima e con abbondanza di particolari d'un pessimo gusto. Tutto deriva da una ispirazione naturalistica fortemente romanticizzata (un assassinio, un caso di coscienza, un doppio suicidio), che sa di stantio e di falso. L'accuratezza tecnica della realizzazione non approda a niente, finisce per essere addirittura fastidiosa. L'altro film è di quelli che una cultura arretrata suole chiamare avanguardia. L'ha prodotto, scritto e diretto un neurologo di Stoccarda, Ottomar Domnick, per descrivere gli effetti che l'alienazione e la solitudine provocano nell'animo di un uomo qualunque, in una grande città. *Jonas,* l'uomo da cui il film prende il titolo, porta dentro di sè un complesso di colpa di cui non ha coscienza. Glielo rivelerà a poco a poco un cappello, che egli sente il bisogno istintivo di comperare e che più tardi gli ruberanno. Così, di passo in passo, ricostruisce il passato e scopre di aver compiuto un atto di viltà durante la guerra, quando abbandonò al suo destino un amico col quale era fuggito da un campo di concentramento. Il dott. Domnick, che ha realizzato il film in uno stile di gratuita « avant garde » (par di assistere agli esperimenti surrealistici di Jean Cocteau o di Hans Richter), attribuisce alla storia significati universali, volendo individuare in Jonas non tanto la solitudine di un individuo neuropatico quanto la mostruosa oppressione che su di noi esercita la vita meccanica e impersonale della civiltà moderna. Il dramma è punteggiato da bizzarri effetti di luce, da inquadrature anormali, da improvvisi scoppi di musica elettronica, da interventi di voci recitanti (ogni azione è sottolineata da uno *speaker* che al modo radiofonico dice: « Alle ore tali, tempo medio dell'Europa centrale, a Jonas accade questo... Attento, Jonas, perchè illudersi? »). La La sola intuizione che si salvi in questo caos è la malinconia di un fuggevole amore che Jonas intreccia con la commessa del cappellaio. Qui almeno, il problema acquista una certa concretezza. Due o tre sprazzi, non più.

Die Letzten werden die Ersten sein (Germania), di R. Hansen.

Jonas (Germania), di O. Domnick.

Amanecer en Puerta Oscura (Spagna), di J. M. Forque.

Nemmeno la Spagna ha mandato un buon film. *Amanecer en Puerta Oscura* (Alba a Porta Oscura) di José Maria Forque è poco più di una storia rusticana che si avvale di tutti gli infingimenti e le grossolanità del genere. Riserba una sorpresa negli ultimi metri, con uno straordinario pezzo di folclore (una processione a Malaga), che metteremmo volentieri in una antologia del documentario mondiale, per l'intensità emotiva delle immagini notturne e la suggestione simbolica di cui sono cariche. Si può giurare che in questa processione, così viva e sentita, si trova molto dell'anima spagnola di tutti i tempi.

Quanto alla Gran Bretagna potremmo se non altro riconoscerle il merito di aver puntato su un eccezionale gruppo di attori. Superano anche i bravissimi americani. Ricordiamo: Yvonne Mitchell e Anthony Quayle, Trevor Howard, Dirk Bogarde e un bambino, Jon Whiteley. Intanto, questo fatto — che denota l'onestà scrupolosa di un artigianato sempre all'altezza della situazione — deve essere tenuto in debito conto, se vogliamo giudicare di una cinematografia. Sono inglesi e americani quelli che amano anzitutto il prodotto rifinito con minuziosa cura. Altri saranno, talvolta, più geniali di loro, ma ora non è questione di genialità. Con tali sistemi sarà sempre possibile salvare, almeno, la dignità di un mestiere. D'altra parte, ci sembra che, per ristabilire il senso delle propozioni, non si possa concordare con quanti hanno giudicato il migliore dei tre film britannici poco meno di un capolavoro. *Woman in a Dressing Gown* (Donna in vestaglia) di J. Lee Thompson rappresenta una nuova versione di *Breve incontro*, con lo spostamento del fuoco dagli adulteri (com'era nel film di Lean) sul coniuge tradito. Protagonista è una moglie patetica e disordinata al punto da non avvedersi che proprio dalla sua sciatteria nascono tutte le sventure della famiglia. Jim, il marito, ha un'amante presso la quale trova ciò che la moglie non può più dargli: serenità, ordine, una guida sicura e forte, per lui così abulico. E, giacchè il contrasto è divenuto insostenibile, occorre affrontarlo a viso aperto. Jim non possiede tanto coraggio. Indugia a lungo prima di avere una spiegazione con la moglie. Quando tutti i ponti sono rotti, se ne va di casa. Ma basta che si ritrovi in strada perchè non abbia più la forza di proseguire. Torna, si arrende, non sarà mai questo l'uomo che può decidere della sua vita. Sulla scia del realismo psicologico che hanno nel sangue (oltrechè nella tradizione culturale del loro paese), gli inglesi sanno affrontare con grande misura i drammi familiari. Lee Thompson muove personaggi e macchina da presa esattamente come la vicenda richiede: mette a profitto le sue capacità analitiche e il suo gusto per la sottolineatura garbata, costringendo gli attori (e anche gli oggetti significativi) ad una continua presenza in primo piano. Yvonne Mitchell e Anthony Quayle (moglie e marito) sono attori di teatro che si disimpegnano egregiamente con la tecnica cinematografica, anche se la donna talvolta eccede e sfiora la leziosaggine. *Woman in a Dressing Gown* si snoda perfettamente entro i suoi limiti, vale come uno splendido esercizio a tema obbligato, non immune da qualche stanchezza (del resto inevitabile) ma certo immune dalle tentazioni melodrammatiche.

Woman in a Dressing Gown (Gran Bretagna), di J. Lee Tompson.

Manuela (Gran Bretagna), di G. Hamilton.
The Spanish Gardener (Gran Bretagna), di P. Leacock.
The Wayward Bus (U.S.A.), di Victor Vicas.
The Teahouse of the August Moon (U.S.A.), di D. Mann.
Twelve Angry Men (U.S.A.), di S. Lumet.

Gli altri due film inglesi — *Manuela* di Guy Hamilton, con Trevor Howard, Elsa Martinelli e Pedro Armendariz, e *The Spanish Gardener* di Philip Leacock, con Dirk Bogarde e Jon Whiteley — fanno parte della ordinaria amministrazione commerciale. Lo stesso dicasi di due film americani come *The Wayward Bus* di Victor Vicas, e *The Teahouse of the August Moon* di Daniel Mann. Quest'ultimo, tuttavia, ha l'attrattiva di una buona scioltezza comica che proviene per gran parte della interpretazione di Marlon Brando (nei panni di un giapponese), Glenn Ford, Eddie Albert e Paul Ford. Importante è, invece, il terzo film presentato dagli Stati Uniti, *Twelve Angry Men* di Sidney Lumet. Forse, è l'unico film importante di tutto il festival; quello che può vantare una coerenza espressiva superiore alla media registrata nel corso della mostra. Sorto come una produzione indipendente dell'attore Henry Fonda e dello sceneggiatore Reginald Rose, *Twelve Angry Men* — letteralmente: Dodici uomini in collera — dibatte un problema morale, grave in sè e scottante per i paesi in cui esiste la pena di morte. I dodici uomini appartengono alla giuria che dovrà decidere se mandare sulla sedia elettrica un ragazzo accusato di aver ucciso il padre. A differenza di *Giustizia è fatta,* il nodo drammatico non consiste tanto nella aleatorietà del giudizio umano quanto nel pericolo che gli uomini chiamati a giudicare altri uomini affrontino il loro compito con leggerezza, senza avvedersi di quello che fanno. Fra l'essere giurato con coscienza e l'esserlo solo perchè lo si considera un fastidioso dovere da cui liberarsi al più presto, fra questi due estremi si muove l'azione del film.

L'atteggiamento iniziale dello sceneggiatore e del regista, due « nuovi » che provengono dalla televisione, evita l'aridità che serpeggiava in *Giustizia è fatta,* dibattito curialesco sui problemi supremi (che cos'è la giustizia? è possibile la giustizia terrena? hanno gli uomini il diritto di giudicare? e simili). Permette così di ridurre il problema specifico — mandare o no sulla « sedia » il presunto assassino — a proporzioni accessibili. Undici giurati sono persuasi che il ragazzo abbia ucciso; uno (un architetto, interpretato da Henry Fonda) ha qualche dubbio, e comunque ritiene assurdo che si decida sui due piedi. S'inizia la lotta dell'uno contro gli undici, dapprima per un impulso istintivo e poi per convinzione a mano a mano maturata. L'architetto dimostrerà non solo che il ragazzo è innocente ma anche che i giurati non erano degni della missione loro affidata. E tutti voteranno, con piena coscienza ora, « not guilty ».

Il dramma si avvia e si conclude (eccetto che all'inizio e in un paio di passaggi) nella stanza della giuria. Lumet non smentisce le sue origini, adotta una tecnica televisiva (fatta di campi ravvicinati e di lunghi indugi sui volti degli attori) e impiegando sensibilmente tutti i sussidi plastici e sonori che il luogo gli mette a disposizione (il ventilatore che non funzona, il temporale, l'arma del delitto ecc.). Aiutato da un gruppo di superbi interpreti, si tiene agli elementi essenziali del dramma, sviluppandolo secondo la linea più diretta e unitaria. In un punto solo cede, e non è, sfortunatamente, un punto così secondario da non danneggiare l'intera costruzione. Accade a Lumet quello che accade solitamente a tutto il cinema americano: egli non

può evitare, in alcuni brani, la ricerca dell'effetto sopra le righe, tutto risolto nella violenza fisica. Per gli americani, il culmine drammatico deve sempre sfociare nell'urlo e nella esasperazione esteriore, anche a costo dell'inverosimiglianza. Si pensi solo alle occasioni che s'è perduto Aldrich in *Prima linea,* per questi errori. Lumet li ripete quando pone l'uno di fronte all'altro Fonda e Lee Cobb nel momento dell'ira, tanto che per un attimo lo spettatore ha l'impressione che stia per scorrere il sangue. Ne consegue, che in un film così compatto, la tendenza ad esteriorizzare il conflitto attenua la sua efficacia e, anche il suo significato. Non è questo il luogo per esaminare la ragione di tale tendenza, perchè occorrerebbe aprire un discorso diverso e più ampio. Solo, non dobbiamo stupirci se il giovane Lumet segue la corrente generale con la stessa diligenza e lo stesso impegno (nell'errore) con cui risolve (positivamente) molti dei problemi morali e narrativi del film. Se nemmeno lo smaliziato Aldrich riesce a sottrarsi all'influenza dell'ambiente, che cosa possiamo pretendere da un Lumet? Non rimane che attenderlo alla prossima prova, con fiducia piena.

* * *

La Giuria del VII Festival internazionale del film di Berlino — composta da Miguel Aleman (*Messico*), Bonzaburo Ayashi (*Giappone*), Jay Carmody (*U.S.A.*), Jean de Baroncelli (*Francia*), Fernaldo Di Giammatteo (*Italia*), Thorstein Eklan (*Svezia*), José M. Garcia Escudero (*Spagna*), Emil Luft (*Germania Occ.*), R. Kothary (*India*), Ernst Schröder (*Germania Occ.*), John Sutro (*Gran Bretagna*) — al termine dei suoi lavori ha assegnato i seguenti premi:

ORSO D'ORO PER FILM DI LUNGOMETRAGGIO: *Twelve Angry Men* di Sidney Lumet (U.S.A.). ORSO D'ARGENTO PER LA MIGLIOR REGIA: Mario Monicelli per *Padri e figli* (Italia). ORSO D'ARGENTO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: Pedro Infante per *Tizoc* (Messico). ORSO D'ARGENTO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Yvonne Mitchell per *Woman in a Dressing Gown* (Gran Bretagna). PREMIO SPECIALE PER LA MIGLIORE MUSICA: Ravishankar per *Kabuliwala* (India). PREMIO SPECIALE: *Amanecer en Puerta Oscura* (Spagna) per « il valore storico e culturale, e la potenza espressiva, della sua conclusione ».

La Giuria per i documentari ha assegnato i seguenti premi: ORSO D'ORO PER DOCUMENTARI DI LUNGOMETRAGGIO: *Secrets of Life* di Walt Disney (U.S.A.). ORSO D'ORO PER DOCUMENTARI DI CORTOMETRAGGIO: *Gente lontana* di Lionetto Fabbri (Italia). ORSO D'ARGENTO PER DOCUMENTARI DI LUNGOMETRAGGIO: *L'ultimo paradiso* di Folco Quilici (Italia). ORSO D'ARGENTO PER DOCUMENTARI DI CORTOMETRAGGIO: *Big Bill Blues* (Belgio), *Plitvicka Jozera* (Jugoslavia) e *Tausend kleine Zeichen* (Germania).

IL PRIMO DELLA F. I. PRES. CI. (Federation internationale de la Presse cinématographique) è stato assegnato al film *Woman in a Dressing Gown* (Gran Bretagna); la F.I. PRES. CI. ha inoltre assegnato una menzione al film *Ingen tid til kaertegn* (Danimarca). LA GIURIA DELL'O.C.I.C. (Office Catholique international du cinéma) ha assegnato il premio a *Twelve Angry Men* (U.S.A.) per « la sua ricerca della verità al servizio della giustizia e per il suo rispetto della vita umana che va oltre l'egoismo e l'indifferenza »; e una menzione speciale al film *Woman in a Dressing Gown* per « il suo notevole tentativo di risolvere un problema matrimoniale ». IL PREMIO SPECIALE DEL SENATO DI BERLINO OVEST è andato al cortometraggio *Allah Kehrim* (Germania). IL PREMIO DEL CONSIGLIO D'EUROPA, è andato al film *Stresemann* (Germania) di Alfred Braum, mentre una speciale menzione è andata al documentario *Same Jakki* di Pear Hoest (Norvegia).

Locarno, festival ragionevole

di TINO RANIERI

Anno dieci per Cannes, Karlovy Vary, Locarno: è questa una stagione speciale per diverse manifestazioni cinematografiche europee. In tempo di crisi, un segno di vitalità, una conferma del potere d'attrazione del cinema e malgrado i vari difetti, le omissioni, le grane, una speranza di migliore intesa per il futuro. Non crediamo all'efficacia dei grandi Festival, ma alle tranquille indicazioni dei Festival ragionevoli. Tra questi, Locarno ha rivendicato anche quest'anno il posto d'onore.

Fino dalle sue primissime edizioni, in cui ebbe il vanto di rendere « europee » alcune opere del neorealismo italiano come *Paisà* e *Ladri di biciclette,* Locarno mira ad essere il raduno della distensione. Ci si viene per cercarvi, oltre alle novità cinematografiche, l'ospitale cordialità e l'amichevole intenzione di fare il meglio possibile senza rumore. Non vi sono proteste diplomatiche come a Cannes nè ritiri clamorosi come a Venezia. Non vi sono neppure premi ufficiali: è un incontro di appassionati, non un banchetto di vanità che reclama avalli per la pubblicità della ventura stagione. La scelta dei film è accomodante; gli incaricati si rendono conto di doversi affidare alla buona volontà degli Stati invitati, qualche volta interessati a Mostre più monumentali, e quest'anno l'esclusione del calendario della FIAPF ha anche aggravato le cose. Ma Locarno non si è perduta d'animo, accettando anche di far da tramite tra Cannes, Berlino e Karlovy Vary, smistando e accogliendo opere già proiettate in qualcuno degli altri Festival pur di assicurare al suo pubblico un programma largo, collaudato e aperto a svariate esperienze com'è nella sua tradizione. Non legato a cavillosi regolamenti, nè subordinato a guardinghe giurie, il Festival di Locarno si fa semplicemente con i film. Talvolta i film sono buoni, talvolta no (e questo accade e sempre accadrà anche nei Festival « maggiori »). Quanto ai cosiddetti capolavori, si scoprono, ma non si cercano. E anche questo è alquanto ragionevole.

Numericamente, la rassegna ticinese di quest'anno, durata dal 6 al 14 luglio, si presentava più che nutrita: un ritmo di circa quattro film al giorno, tra novità, retrospettive, visioni speciali, rassegne per ragazzi. Per questa ragione dovremmo limitarci forzatamente a dei brevi « précis », senza poter scendere a fondo in quelle opere — *Il grido* di Antonioni in primo luogo — che esigerebbero un commento di molte pagine.

Twelve Angry Men (U.S.A.) di S. Lumet.

The Young Stranger (U.S.A.) di J. Frankenheimer.

Tra i primi film in cartellone, viva attesa era rivolta all'americano *Twelve Angry Men* di Sidney Lumet, reduce dal primo premio al Festival di Berlino. Fernaldo Di Giammatteo parla ampiamente del film nel suo servizio da Berlino, pubblicato in questo stesso fascicolo (1). *The Young Stranger,* il secondo film americano presentato nella rassegna, non fa strettamente parte delle cronache di Locarno perchè già circolante nelle pubbliche sale in Italia sotto il titolo *Colpevole innocente.* Alcuni giovanissimi l'hanno realizzato in produzione indipendente, riportando in campo il discorso sui ragazzi incompresi e sui genitori distratti. Argomento di moda, ma l'averne già parlato molto al cinema non significa si sia toccato ancora il centro della questione. L'importanza del problema val bene qualche ripetizione, anzi la esige, anzitutto perchè la propedeutica cinematografica nel campo specifico non può estendersi fino alla soluzione del problema stesso in maniera esplicita e assolutamente soddisfacente, ma deve manifestarsi sopra tutto nella esemplificazione oggettiva, nell'illustrazione fedele, nella descrizione coerente di circostanze, ambienti e psicologie fino a consentire deduzioni socialmente e moralmente utili.

Inoltre, se il problema è d'interesse generale (e non si parla qui di minorenni criminali, ma di « ribelli spirituali » oscuramente in cerca di un

---

(1) A proposito di *Twelve Angry Men* Tino Ranieri ci ha fatto pervenire le seguenti note critiche: « Questo film deriva com'è noto da un dramma televisivo — e dalla TV proviene anche il regista — imperniato sulla discussione dei dodici giurati radunati in camera di consiglio per decidere su un caso d'omicidio L'intero film non esce da quella stanza come già un vecchio film giudiziario di Wyler (*Ritorno alla vita,* 1933) ed alcuni modelli di Kammerspiel. Ma il virtuosismo tecnico di Lumet è tale, che l'ambiente unico assume nel gioco di ripresa dimensioni straordinarie e lascia libero spazio agli attori e all'azione. Tanta perizia non trova sempre equivalente attenzione nello svolgimento del dramma, in cui un giurato più riflessivo e ostinato degli altri (Henry Fonda) si oppone al verdetto di colpevolezza e con lento riesame delle prove testimoniali giunge a provare l'innocenza dell'imputato e a indurre di conseguenza i colleghi a votare per l'assoluzione. Vi è nella progressione drammatica un autentico gusto per il cinema a « suspense », e un accurato studio di tipi e temperamenti. Prevale — ed è interessante constatazione — un'impietosa denuncia nei confronti dell'uomo medio americano, inerte e diseducato al ragionamento (« Io non ho il compito di pensare. Ci pensa il « Boss », dice serenamente uno di loro), pigro nelle reazioni sentimentali, piegato ad un'esistenza di slongans; di rado il cinema ci aveva messo di fronte ad un drappello di così sciupata e triste ottusità morale. Ma il racconto non ha una sua linea precisa: non sa dividersi mai tra l'accusa alle forme della giustizia assoluta, e l'interesse per il caso particolare, preso come un problema giallo. Sembra dapprima che si tratti di una violenta versione americana di *Siamo tutti assassini* (con minori preziosismi epidermici) in cui si contesta semplicemente il diritto di condannare, indipendentemente dalla colpevolezza o meno dell'imputato, attaccando tutte le fasi dell'apparato giudiziario: l'attendibilità dei testi, l'onestà degli avvocati, l'imparzialità della giuria. Ma poi si passa inavvertitamente ad un dibattito squisitamente poliziesco, in cui un argomento taglia la testa al toro: l'imputato ritenuto colpevole è invece innocente. Per il solo fatto di essersi mostrato più pignolo, il giurato dissidente ha evitato un errore giudiziario. Ci sembra che le due direttrici polemiche, per quanto affini e concordi, non giungano a conferire un equilibrio completo al film, che è preferibile considerare come un esercizio di bravura e come una singolare galleria tipologica. Henry Fonda è, al solito, bravissimo. Ma i molti caratteristi che gli porgono la battuta, in gran parte ignoti, possono stargli alla pari ».

solido ancoraggio familiare) è anche vero che le cause non sono sempre identiche da paese a paese, da comunità a comunità. Ancora una volta l'occhio cinematografico può soccorrere chi sia realmente interessato ad individuare i termini del fenomeno, fissando di volta in volta i caratteri essenziali e riconoscibili di una nazione, o di un determinato ceto sociale. Diverse indicazioni di tal sorta si rinvengono in *The Young Stranger,* che non è un film comune, è studiato diligentemente e si mostra alieno da effetti fino all'avarizia. Anche lo spunto occasionale da cui parte il soggetto per esaminare da vicino le inquiete reazioni di un sedicenne, è banalissimo. Allontanato da una sala cinematografica perchè teneva un contegno molesto, il ragazzo da un pugno al direttore del locale. Di qui la traduzione alla polizia, sezione minorenni, e l'« inchiesta psicologica » che coinvolge severamente le responsabilità dei genitori e termina con una lavata di capo cumulativa del sergente di servizio a tutti: al padre, al figlio e al direttore del cinema, il quale pure aveva fatto sfoggio di modi inurbani. L'episodio finisce con il riavvicinamento del ragazzo ai suoi genitori.

E' uno di quei casi, *The Young Stranger,* in cui semplicità non vuol dire chiarezza. Curiosamente, ciò si nota non perchè il film dica troppo poco, bensì perchè intende dire troppo, portando il piccolo dramma ad una soluzione definitiva con tacita assicurazione al pubblico che d'ora in poi le cose in quella famiglia andranno benissimo per almeno cent'anni. Tutto ciò è puramente formale. Il problema affrontato non chiedeva tanto. Così, per lasciare lo spettacolo drammaticamente chiuso, rimane in tutti un senso d'incredulità. Altre posizioni, nel corso della storia, appaiono troppo solennizzate. Sembra infine che in un'analisi dei « minori torbidi » il caso prescelto da *The Young Stranger* sia essenzialmente atipico, per l'ambiente particolare in cui si svolge. Il ragazzo di cui si parla è infatti nativo di Beverly Hills (leggi Hollywood) e figlio di un grande produttore cinematografico. Ciò basterà per rendere ogni singola reazione in una speciale luce romanzesca. Ma lo spunto è certo casuale: fornisce anzi l'occasione per fare sottobanco alcune mordaci postille sui poteri e i privilegi del grande « tycoon ». Alcune sequenze spiccano vivacemente sulla sordina dell'insieme: intensissimo, anche per la bravura dell'attrice Kim Hunter, quel mozzo dialogo tra madre e figlio in cui è rivelato, con estrema sorvegliatezza, il fallimento matrimoniale che è tra le cause dello sbandamento del giovane. Non ci saremmo intrattenuti così a lungo su *The Young Stranger* se uno dei due premi non ufficiali del Festival — quello della Radio della Svizzera italiana — non fosse andato proprio al film di John Frankenheimer. Malgrado le osservazioni fatte sopra, è questa un'altra decisione che si può trovare « ragionevole », se riferita al panorama generale alquanto instabile e alla selezione statunitense in particolare.

The Wayward Bus (U.S.A.), di V. Vicas.

La giovanile asprezza di Frankenheimer (che non esclude, del resto, un'ammirevole conoscenza dei mezzi a disposizione) ha senza dubbio maggiori meriti dell'abile premeditazione di Sidney Lumet, regista a cronometro, hitchockiano in formazione; e delle confuse velleità di Victor Vicas, regista di *The Wayward Bus.* Su quest'ultimo film americano basteranno

pochissime parole. E' un prodotto di serie, che tira a lucido un romanzo di John Steinbeck noto anche nella traduzione italiana (« La corriera stravagante ») con la schematica approssimazione degli scenaristi ossequienti a tutti i codici scritti e non scritti di Hollywood (anche il produttore Charles Brackett, altre volte più combattivo, ha preferito in questo caso vivere tranquillamente). Ecco dunque il cigolante autoveicolo di Steinbeck, in servizio sulle strade californiane, che viaggia con il suo agglomerato umano grondante complessi, mentre oltre i vetri l'uragano fa appariscente contrappunto. Incontri e scontri tra i passeggeri della corriera (le coppie Jayne Mansfield-Dan Dailey, Dolores Michaels-Rick Jason e altre ancora) non approdano ad alcun risultato men che ozioso; e anche il sogghigno saporoso, picaresco del romanzo originario è mutato in una catalogazione d'introflessi che ha quale unica costante l'incongruenza. Per queste figurazioni, altrove interessanti come squarci di provincia americana (*Picnic*, o meglio *Fermata d'autobus*, col quale il film di Vicas cerca dei punti di contatto) necessita almeno un impianto narrativo più compatto ed energico. *The Wayward Bus* al contrario, per quanto ben servito dalla recitazione di Dan Dailey — attore che reclamerebbe ormai una piccola analisi personale — e anche della Mansfield, evidentemente desiderosa di superare l'« impasse » della propria carnosità, rimane il tipico esempio di dispersione delle forze. Caso singolare, anche questo film, come gli altri americani della rassegna, è in bianco e nero.

Al bianco e nero restano fedeli anche i francesi nelle tre pellicole *Mort en fraude*, *Les louves* e *Le rouge est mis*. La selezione è evidentemente abborracciata e non riflette completamente la situazione attuale del cinema parigino, ma ne mette in luce con bastante chiarezza le esitazioni, le civetterie e la discontinuità degli impegni. Il più importante dei tre film è, proporzionalmente, *Mort en fraude*, la prima regìa di Marcel Camus. Non senza cedere qua e là a tentazioni d'estetismo, il regista ha tratto dall'omonimo romanzo di Jean Hougron un quadro abbastanza convincente della guerra d'Indocina del 1949, collocandosi nella prospettiva più onesta ma anche più ardua, tra le due parti in conflitto, e identificandosi in due personaggi delle due parti avverse, un giovane francese ricercato da una « gang » di contrabbandieri e una ragazza eurasiana (ricco di emozioni il volto nuovo di Anne Méchard). Anche la vicenda si svolge nella terra di nessuno, dove i combattimenti passano e ripassano con la loro scia di carestie, di epidemie, di « trafficanti neri ». Gradatamente il francese, abulico ed ambiguo, ha coscienza della inevitabilità di un suo ruolo nella lotta, non tanto a favore dell'una o dell'altra causa quanto in nome della dignità umana e a ricambio di una generosità universale, di un equilibrio spirituale che solo adesso vagamente intuisce. E, quasi come Robert Jordan in *Per chi suona la campana*, fa saltare una diga che allargherà le risaie e sposterà così gli interessi strategici dei francesi salvando il villaggio in cui vive. Morirà, sempre come un eroe di Hemingway, dopo il suo gesto, per una sciocca pallottola francese che lo raggiunge da lontano fra i canneti. Il film è doloroso, segnato da presentimenti, non sempre ben definito nei personaggi principali ma accettabile e obiettivo nel suo atteggiamento generale. Una vena d'« esistenzialismo

Mort en fraude (Francia), di M. Camus.

coloniale » vi è portata dal clima di una continua e non dichiarata ricerca, dall'intuizione di una beffa inevitabile, dall'equivocità delle istanze morali che turbano il protagonista; e l'impressione è avvalorata dalla recitazione di Daniel Gélin, che sembra tuttora un figlio ingrassato di Saint-Germain-des-Prés. Raffinate, nel film, le qualità fotografiche.

Les louves (Francia), di L. Saslawsky.

Il soggetto di *Les louves* viene da Narcejac, inventore degli orrori di *I diabolici*, e la discendenza è palese anche se questa volta al posto di Clouzot c'è il modesto Louis Saslawsky. I filmi neri hanno sempre dell'attrattiva per il pubblico francese, evidentemente. Non staremo a fare il conto delle ripetizioni e degli echi disparati che si possono riscontrare in *Les louves*, dove un evaso da un Lager tedesco (la vicenda si svolge nella Francia occupata del 1944; anche questo ricorda qualche modello famoso) ripara, spacciandosi per un commilitone morto, in casa della madrina di guerra di costui, che non lo conosceva personalmente. Ma l'espediente, che da principio sembrava riuscito alla perfezione, si rivela poi estremamente pericoloso. La casa dove la donna vive con una sorella minore è piena di correnti misteriose, di pesanti segreti. Il reduce si trova inaspettatamente al centro di un intrigo terrorizzante, in cui pare di continuo che l'amico morto, del quale ha preso il posto, segua i suoi passi e lo spinga verso una tragedia mortale. Così infatti succede; e l'epilogo ha luogo in una di quelle grandi ville silenziose e sperdute della landa francese, la « campagna maledetta » dove già si sono concluse altre fosche storie di Clouzot e dei suoi epigoni. Non è il caso di dare particolari; ma la parola fine sopraggiunge su un cumulo di cadaveri. Non si salva nessuno: nè Madeleine Robinson, nè Jeanne Moreau, nè François Perier, nè Micheline Presle. Naturalmente sono questi eccessi che autorizzano la formula di « diabolici ridicoli », inventata da qualcuno durante il Festival. *Les louves* tuttavia non è tutto condannabile. Ha una prima parte svelta ad avviarsi, piena di furberia e di « cattiveria »; il tipico film che sa far attendere (la sequenza della seduta medianica, dominata dal grandissimo prestigio di Jeanne Moreau, è pienamente nella sfera del più livido Clouzot). Più avanti gli scompensi si mostrano sgradevolmente e tradiscono la sterilità fondamentale dell'invenzione: il clima dell'occupazione nazista che preme intorno alla casa, ad esempio, non si lascia avvertire in tutta la sua importanza, neppure nei passaggi in cui è richiesto funzionalmente. Resta, ad ogni modo, quella strana suggestione un po' sordida che imprimeva anche il suo pizzicore a *I diabolici*: il piacere, nella prima parte di mettere in moto un congegno tinto di apparenze e premonizioni soprannaturali, quasi un film di fantasmi, per rivelare poi nei colpi di scena finali una trama bassa e vile, d'interessi meschinamente umani e ben precisi, denaro e lussuria. Il medesimo processo trasformativo avviene anche qui e, sebbene privo totalmente di appigli logici, possiede un certo mordente letterario.

Le rouge est mis (Francia), di G. Grangier.

Con preoccupazioni anche minori è realizzato *Le rouge est mis*, nuova occhiata sulla teppaglia di Parigi. Siamo ancora, più o meno, in un giro di vecchie conoscenze: il soggetto di Auguste Le Breton, la regìa di Gilles Grangier, gli attori Jean Gabin, Lino Ventura, Paul Frankeur. Tanto per

restare al titolo in « argot », la frase « le rouge est mis » significa — se abbiamo ben compreso — qualcosa come « il sangue è versato ». E di sangue infatti il film non fa certamente economia. Ma si tratta sempre d'un poliziesco di scarse pretese, che segue supinamente una moda destinata a non durare a lungo. Qui, viene a mancare anche quella speciale dimensione grottesco-caricaturale che aveva fatto la fortuna di *Grisbi*. Tutto è preso rozzamente sul serio; e maneggiato senza cautela. Fa forse eccezione lo stile straordinariamente ammaliziato di Gabin, un « duro » dall'appiombo incrollabile e rabelaisiano. Ma non è escluso che la nostra valutazione sia in parte conseguenza d'una troppo antica simpatia, e che il ruolo di Louis-le-Blond sia, in effetti, costruito con semplici ritagli.

To Dorothy a Son (Gran Bretagna), di M. Box.

Dopo tante tragedie, i film inglesi spostano il discorso sul piano della commedia di buonumore. *To Dorothy, a Son* di Muriel Box è un tipico filmetto di mezza estate, che otterrà qualche sorriso; un film alla vecchia maniera, in cui si parla di un testamento, di un musicista con due mogli e di un erede che tarda ad arrivare. Se ne parla, a dire il vero, utilizzando alla rinfusa battute d'un certo estro e barzellette vittoriane. E' presente Shelley Winters, insieme a diversi attori britannici. e i nervosi rapporti di cuginanza tra l'americana e gli europei non sono tra le cose meno divertenti del film. *The Admirable Crichton*, dalla commedia di James Barrie, ha avuto nel 1903 sulle scene il suo momento di nobiltà. Oggi, rimessa in sesto cinematograficamente dal regista Lewis Gilbert, si rivela di stoffa alquanto logora; e pare impossibile che il commediografo scozzese l'abbia scritta quasi contemporaneamente al delizioso « Peter Pan ». Il tempo intercorso ha segnato duramente l'umorismo compassato e un po' retrivo del *Crichton* e ha ridotto a termini astratti le figure del maggiordomo sostenitore dei diritti di casta e del suo blasonato padrone seguace platonico dell'idea socialista. « Ma questo Crichton, è poi Jeeves? » abbiamo sentito chiedere nell'atrio del cinema. E mai condanna fu pronunciata con tanto incoscio candore.

The Admirable Crichton (Gran Bretagna), di L. Gilbert.

Don Quijote (U.R.S.S.), di G. Kosintzev.

Se *12 Angry Men* veniva da Berlino, il *Don Quijote* sovietico veniva da Cannes; abbiamo detto all'inizio che Locarno è servito un poco, quest'anno, da crocevia tra arrivi e partenze d'altre manifestazioni cinematografiche. Possiamo dunque rimandare, per il film di Kosintzev, all'esauriente commento di Ernesto G. Laura (« Bianco e Nero » n. 6) sottolineando ancora, se mai, la colta e meditata opera di riduzione del gran testo, la somma perizia scenografica (indimenticabile nelle soluzioni della gelida beffa a Corte, di fronte al catafalco), l'autorità di un inimitabile colore; ed esprimendo, nell'ambito della rassegna locarnese, certo meno variata di quella di Cannes, la nostra preferenza personale per il *Don Quijote* su tutte le altre pellicole presentate.

Lissy (Germania Or.) di C. Wolf.

Come ogni anno, si attendevano con curiosità i saggi delle due nazioni non riconosciute presso gli altri Festival dell'Europa occidentale (e pertanto accolti non ufficialmente in sole proiezioni straordinarie): la Germania Orientale e la Repubblica popolare cinese, cui Locarno attribuisce invece facoltà di libera partecipazione. La Cina, questa volta, era rappresentata solo

LOCARNO 1957 - *Don Quijote* (U.R.S.S.), di Gregorj Kosintzev.

LOCARNO 1957 - *Hra o Zivot* (Cecoslovacchia), di Jiri Weiss.

LOCARNO 1957 - *Lissy* (Germania Or.), di Konrad Wolf (Sonja Sutter).

Locarno 1957 - *Il grido* (Italia), di Michelangelo Antonioni (Alida Valli, Steve Cochran, Betsy Blair e Gabriella Pallotta).

TRIESTE - Mostra-mercato del film austriaco: *Fidelio* di Walter Felsenstein (Claude Nollier).

TRIESTE - Mostra-mercato del film austriaco: *Der Weg in die Vergangenheit* di Karl Hartl.

da un film fuori programma, già conosciuto per precedenti proiezioni anche a Venezia: *La principessa delle fate,* di Ché Khuei. La DEFA di Babelsberg presentava *Lissy* di Conrad Wolf, storia di una famigliola berlinese alle origini del nazismo. Non vi è nulla nell'esile intreccio (che ricorda di quando in quando, specie nella prima parte, il «Kleiner Mann, Was nun?» di Hans Fallada) che appaia particolarmente originale. Ma la misura della narrazione è molto corretta, la recitazione nitida, la ricostruzione ambientale 1932 diligentemente curata. Alla fine del film, dopo l'incendio del Reichstag, la protagonista Lissy abbandona il marito, già milite hitleriano, e si unisce agli esponenti clandestini del socialismo.

Ein Mädchen aus Flandern (Germania Occ.), di H. Käutner.

Più indietro nel tempo, alla prima guerra mondiale, riconduce *Ein Mädchen aus Flandern* della Germania occidentale, realizzato dall'unico elemento in vista di quella produzione, il solito Helmuth Käutner. L'autore di *Il generale del diavolo,* presente a Locarno, ha premesso al film alcune parole intese a ribadire il suo concetto costante di propaganda pacifista e antimilitarista a favore di una completa intesa fra gli uomini e le nazioni. Si ricorda, dalle sue opere precedenti, che in più occasioni i due spunti pacifismo-antimilitarismo si sono vicendevolmente imbrogliati lasciando, nei risultati, qualche ambiguità. E' lecito affermare che ciò non avviene in *Ein Mädchen au Flandern,* film raccontato con decisione e chiarezza, esperto nella quadratura della vicenda, solido nella recitazione. Accade tuttavia che malgrado i richiami alla realtà, molte volte alla realtà storica, Käutner non riesca a liberarsi completamente da una sua tendenza astrattizzante, teatrale, declamatrice. Ne segue spesso che i suoi personaggi, anche nei momenti più sinceri e liberi, divengono dei monumenti di personaggi, in cui le idee sono gonfiate fino a rappresentare dei «sentimenti totali» in maniera vittorughiana. E ciò conferisce al film una greve severità, probabilmente superflua, indubbiamente stancante per lo spettatore. *Ein Mädchen aus Flandern* ha avuto, anche per questa ragione, un'accoglienza non indulgente, per quanto — ripetiamo — si tratti in complesso di un lavoro di dignità e, dopo tutto, di coerente stile. La mano di Käutner si riconosce ad ogni inquadratura.

Il satellite misterioso (Giappone), di K. Shima.

Si può sorvolare sul film giapponese *Uchgin Tokio di Ni Arawaru* (tradotto in *Il satellite misterioso*) di Koji Shima, a colori, che ha riscosso un successo di pura curiosità in quanto è il primo film di fantascienza che ci viene dall'Oriente. In termini di assoluta primitività, favoleggia d'una calata di mostri dall'apparenza di stelle marine che approdano sulla terra dai dischi volanti annunciando prossima la fine del mondo; il resto si lascia immaginare. Il meglio del programma giapponese era da ricercarsi, quest'anno, nella personale di Achira Kurosawa, comprendente i tre film *Tora No O Fumu Otokotachi* del 1945 (*Sulla pista della tigre*), *Yoidore Tenshi* del 1948 (*L'angelo ubbriaco*) e *Ikiru* del 1952 (*Vivere*). Qui il discorso si farebbe lungo, specialmente in merito al tanto discusso occidentalismo di Kurosawa, mille volte scoperto e mai profondamente documentato; ma lo rimanderemo, eventualmente, ad altra occasione che consenta maggiore spazio.

Adamo y Eva (Messico), di A. Gout.

Adamo y Eva, messicano, di Alberto Gout, è un ingenuo esempio di naturismo mistico, ispirato alle pagine della Creazione fino alla cacciata dal Paradiso Terrestre. Girato a colori, si avvale dei due soli personaggi di Adamo ed Eva e il suo parlato alterna, disinvoltamente, i comandamenti divini uscenti dalle nubi con la voce di uno « speaker ». Tutto il film, inoltre, risente dell'ovvio impaccio di narrare una storia che presuppone la perfetta e innocente nudità dei due soli protagonisti, e ricorre pertanto ai più elaborati trucchi di ripresa, con risultati che non hanno mancato di esilarare ripetutamente il pubblico. Il film cecoslovacco *Hra o Zivot,* di Jiri Weiss, ci era già noto perchè presentato alla Mostra di Venezia: svolge un episodio della Resistenza a Praga, con le cadenze e la tecnica usuali a questo genere di film tanto in voga ancora oggi nelle produzioni di Stato dell'Europa orientale. Ha qualche buon momento psicologico ed è recitato con sobrio talento. Un esperimento curioso è dato dal mediometraggio di Eugène Deslaw *Vision fantastica,* realizzato in coproduzione ispano-svizzera, e composto unicamente da immagini « solarizzate », in negativo. Vi sono, naturalmente, dei precedenti in proposito e l'« avanguardia » di Deslaw mostra ancora una volta di arrivare fuori tempo; tuttavia alcune sequenze del troppo lungo film conservano un certo fascino drammatico e polemico: come quelle in cui si rievoca una corrida di Manolete e quelle dedicate alla casa di Salvador Dali.

Hra o Zivot (Cecoslovacchia), di J. Weiss.

Vision fantastica (Spagna-Svizzera) di E. Deslaw.

I documentari.

Con un accenno ai cortometraggi più importanti arriveremo infine alla selezione italiana. La Francia aveva in programma, ad esempio, *Chez ceux de Montparnasse* di J. C. Bernard, escursione a colori tra i « bohèmiens » parigini, e *En liberté sur les routes de l'URSS,* un réportage, pure a colori, sulla vita nelle città e nelle campagne sovietiche girato da due giornalisti di « Paris-Match »: Jean-Pierre Pedrazzini e Dominique Lapierre. Il film, molto onesto e arioso, malgrado i suoi limiti di inevitabile improvvisazione, costituiva anche un omaggio alla memoria del giovane Pedrazzini, ticinese di nascita, che morì poco dopo la realizzazione del documentario in seguito a ferite riportate durante l'insurrezione d'Ungheria. Altri divertenti «shorts» presentati al Festival sono stati quelli dei pupazzi animati di Trnka.

Il grido (Italia), di M. Antonioni.

L'Italia, come sempre, ha aperto e chiuso il calendario cinematografico locarnese. Il *Kean* di Gassman era fissato per l'inaugurazione, *Il grido* di Antonioni veniva gelosamente serbato per il finale; per quest'ultimo si trattava di « prima » mondiale, e l'attesa era accresciuta dall'assicurazione che il film sarebbe stato presentato in edizione integrale, completo delle sequenze che avevano determinato i veti della censura. Il nostro commento può limitarsi al *Grido,* essendo stati già ampiamente trattati gli altri film italiani (il citato *Kean, Parola di ladro, L'incanto della foresta*) dalla critica nazionale e anche sulle pagine di questa rivista.

Si sa che cosa rappresenta *Il grido* della carriera di Antonioni. Un punto di rottura con il suo mondo abituale dell'alta e media borghesia e una nuova esperienza negli ambienti del proletariato, cercata come correttivo e diversivo di un discorso che pur non avendo esaurito i propri argomenti, minacciava d'inaridirsi nel calligrafismo psicologico e nel racconto di pura compiacenza.

Non va sottovalutato questo deciso ritorno di un regista «borghese confesso» come Antononi si è definito, verso i punti di partenza del neorealismo, per riprenderne i capi là dove sono stati abbandonati. La sua posizione conferma significativamente una constatazione che oggi altri ex neorealisti fingono di ignorare, che non è stato il film neorealista a rinnegare e chiudere la via ai suoi registi, ma al contrario che sono stati i registi a scrollarsi di dosso il neorealismo come un contrassegno pericoloso proprio nel momento più interessante e delicato della sua evoluzione. Se il tentativo di Antonioni non può dirsi completamente riuscito, questa indicazione ha pur sempre un valore grandissimo per l'avvenire del nostro cinema, nel quale molti uomini di ottime qualità hanno bisogno di guardare indietro per poter andare realmente avanti.

Il grido segue la storia di un operaio di uno zuccherificio, Aldo (Steve Cochrane) e del suo pellegrinaggio con la figliola lungo le golene e i capanni del basso Po. Questo errare ci ha riportato vagamente al ricordo di *Ladri di biciclette,* dove i rapporti tra il padre e il bambino assumevano (come talvolta qui tra Aldo e la sua bambina) un rigoroso carattere di testimonianza e controllo umano. Nel vagabondaggio di Lamberto Maggiorani c'era tuttavia una molla pratica ed impellente, la ricerca della bicicletta, mentre (e qui sta il limite, ma anche la suggestione, del *Grido*) Aldo non cerca nulla di preciso, fugge una vita, assapora il suo scontento, si comporta da persona « cui le cose succedono », come ai personaggi di Dos Passos. Vi è sì dietro a lui il tradimento della donna che ama e che lo ha respinto, ma questo spunto è rimasto indefinito e sospeso all'inizio del film, manca di rispondenze logiche, pratiche: e qui le connessioni pratiche s'impongono, debbono esistere per la verosomiglianza elementare del protagonista, che non può vivere « di testa » come le donne di Pavese o i personaggi di *La signora senza camelie.* Aldo è l'operaio italiano, e come tale trova una insospettata aderenza fisica nell'attore americano Cochran, che guidato da Antonioni spiega una magnifica solidità artistica; ma ciò non basterà, se tutto con lui e intorno a lui non avrà risonanze e reazioni normali, contadinesche e immediatamente percepibili. Ci pare che questo si produca, ad esempio, nella famosa sequenza su cui si è irrigidita la censura, dei due amanti nel fosso scoperti dalla bambina: scabrosa indubbiamente, ma — come ha notato Antonioni — necessaria per un comprensibile trapasso all'episodio seguente, con esatta graduazione psicologica. In altri casi i riferimenti sono molto più precari, o letterari fino al fastidio: il dialogo poi ha spesso un suono falso e sciocco che indebolisce considerevolmente il racconto.

Abbiamo parlato, involontariamente, di « episodi »; *Il grido* infatti non può contare su un'unità di svolgimento, ma si divide in cinque o sei capitoli autonomi (la sosta presso l'ex fidanzata; la benzinara; la prostituta di palude e così via) nei quali la struttura del film difetta talora di armonia. E' possibile e consigliabile che Antonioni si ripassi il lavoro e rifletta all'opportunità di alcuni tagli, prima di cedere il film al noleggio. Comunque, sia detto per inciso, *Il grido* nel buono e nel cattivo, non lascia presagire a nostro parere un fortunato esito commerciale. Difetta di calore e di potere

di persuasione. Il « pack » Antonioni non s'è sciolto ancora del tutto, malgrado l'evidente impegno del regista; d'altronde Antonioni non aveva nascosto fin dagli inizi la sua preoccupazione, avvertendo che avrebbe guardato al soggetto nel solo modo in cui avrebbe potuto farlo, e cioè dallo esterno, visualizzandolo attraverso la sua particolare interpretazione intellettualistica. Questo atteggiamento si riflette crudamente sulle fasi finali del film: sulla manifestazione dei contadini contro l'esproprio dei loro terreni per la costruzione di una pista militare di reattori, sequenza pensata e girata a freddo, come pretesto per isolare meglio i due protagonisti, Aldo e Irma (Alida Valli) e svuotare il film per la desolazione rarefatta del dramma conclusivo: Aldo che precipita dall'alto della torre dello zuccherificio. Anche questa morte non spiegata(uno svenimento? un capogiro? una crudele risoluzione improvvisa?), fa parte del modulo Antonioni fin dai tempi di *Cronaca di un amore*: l'intrusione del caso e insieme la manifestazione di un desiderio inconscio: l'amaro di un « suicidio inconsapevole » *Il grido* è il film di molte tortuosità innestate su creature troppo semplici. Formalmente il lavoro di Antonioni è stato ineccepibile. Paziente e sapiente l'arricchimento degli attori, a cominciare da Cochran per finire a Dorian Gray. Molto intonata la fotografia di Di Venanzo. Il film ha vinto il « palmarés » ufficioso della critica svizzera.

Le manifestazioni collaterali.

I programmi complementari del Festival comprendevano oltre alle retrospettive di Kurosawa alcune mattinate di film per l'infanzia, affidate alle nazioni più avanzate in tale settore (Canadà, Cecoslovacchia, Gran Bretagna, ecc.), la proiezione di *Assunta Spina* con Francesca Bertini e di *Don Chisciotte* di Pabst. In visione straordinaria sono stati pure presentati il film indiano *Pater Panchali*, ormai quasi un pezzo d'obbligo per tutte le rassegne internazionali di cinema, e il film a episodi *Die Windrose* della DEFA, organizzato da Joris Ivens e composto da cinque brevi soggetti girati rispettivamente in Italia, Francia, Cina, Brasile e Unione Sovietica. Il brano italiano era costituito da *Giovanna* di Gillo Pontecorvo, sull'occupazione di una fabbrica. Yves Montand e Simone Signoret interpretavano l'episodio francese.

Note

Una mostra-mercato del film austriaco a Trieste

Anche quest'anno nel quadro delle manifestazioni previste dalla nona Fiera internazionale di Trieste, hanno avuto luogo tra il 1° e il 4 luglio le Giornate del cinema austriaco, che ottennero tanto successo di pubblico l'estate scorsa. L'Ente esportatori cinematografici ha infatti nuovamente aderito all'invito della Fiera triestina, inteso a ripetere l'iniziativa, e ha messo a disposizione un gruppo di recenti film, nuovi per l'Italia, che sono stati presentati in edizione originale. Data la circostanza che l'ha suggerita, la rassegna assume un carattere di mostra-mercato certamente non inutile, data la scarsa conoscenza della produzione austriaca presso il nostro pubblico, e anche presso le categorie interessate, noleggio ed esercizio, e beninteso stampa cinematografica.

E' noto che, come dovunque, l'Austria sta lottando contro una grave crisi in tale industria. Per anni è stata sovvenzionata dalla produzione germanica, e malgrado queste agevolazioni ha durato molta fatica per raggiungere un quota produttiva di 25 film l'anno, considerata il minimo contingente indispensabile per coprire le ingenti spese dei grandi stabilimenti di Sievering e della « Collina delle rose ». Tuttavia, all'inizio di quest'anno la situazione si presentava industrialmente più favorevole. Il numero degli spettatori era in aumento in tutta l'Austria, ciò che non si verifica in Italia nè in molte altre nazioni produttrici (bisogna considerare che il cinema austriaco non deve temere, per adesso, la grave concorrenza dello spettacolo televisivo). Tuttavia l'impulso migliore ad una ripresa costante e sensibile dovrebbe venire ancora da una oculata politica d'esportazione. Oggi il cinema austriaco stenta ancora a trovare sbocco sui mercati europei più influenti. Nell'ultima stagione ha collocato in Italia quattro o cinque film, e altrettanti in Francia, Inghilterra e Spagna. Lo scambio è attivo unicamente con la Germania occidentale, per ovvie ragioni di lingua comune (e conseguente eliminazione di spese di doppiaggio). Secondo le statistiche del 1955, il cinema austriaco detiene nel nostro Paese l'ottavo posto per numero di pellicole in circolazione, e soltanto il ventunesimo nella classifica basata sull'incasso lordo unitario; questo basterà a dimostrare la necessità, sentita dai rappresentanti danubiani, di meglio diffondere e far conoscere all'estero il loro potenziale cinematografico, per incrementarne lo sviluppo economico.

Il piccolo ponte di lancio attuato a Trieste non è stato privo d'interesse; si è dimostrato anzi assai opportuno per un'intesa commerciale più intensa e a carattere continuativo. I sei film che formavano il ciclo hanno adempiuto egregiamente al loro compito di film-sonda, di opere d'avvicinamento, atte ad ispirare confidenza e, prima di tutto, autentica simpatia: la « Gemütlichkeit » inconfondibile e intraducibile di talune gioviali pellicole viennesi d'anteguerra, che non hanno sempre trovato una riga di menzione nelle storie del cinema, ma che sopravvivono — ed è più indicativo — nel ricordo degli spettatori di allora. La tendenza più accentuata è dunque ancora per i soggetti umoristici e leggeri; la illustravano i film Die liebe Familie (*La cara famiglia*) *di Helmuth Weiss con Luise Ullrich,* Der K. und K. Feldmarschall (*L'imperial regio maresciallo da campo*) *di E. W. Emo con Rudolf Vogel, e* Hengst Maestoso Austria (*Lo stallone Maestoso Austria*) *di Hermann Kugelstadt con Paul Klinger e Nadia Gray. Si tratta in tutti i casi di un'allegria tranquilla, di uno spirito essenzialmente conservatore e casalingo, che conserva ancora qualche attrattiva.*

Die Liebe Familie *è desunto da una commedia inglese che ha avuto centinaia di repliche sulle scene di Vienna e tradisce un estro marcatamente anglosassone, come una derivazione in ritardo dal ceppo delle famiglie picchiatelle, ma senza scandalo e senza fragore; e se questa caratteristica toglie, da un lato, originalità nazionale al film, consente tuttavia a Luise Ullrich di sfoggiare un ruolo imbambolato ed eccentrico, che può far pensare a Judy Holliday.* Der K. und K. Feldmarschall *è invece pittorescamente mitteleuropeo, anche se si pone deliberatamente fuori del tempo, in quel « paese del sorriso » che parla di grandi manovre absburgiche con corteggio di belle donne, birra e valzer,* Hengst Maestoso Austria (*che ci assicurano abbia toccato in patria le vette massime d'incasso*) *è invece un fumetto agreste, che riceve qualche lustro da un riposante colore, ma non presenta, a vero dire, alcun motivo d'interesse o di lode. Il genere drammatico era rappresentato da* Der Weg in die Vergangenheit (*La via del passato*) *di Karl Hartl, con Paula Wessely. Si ricorderà che lo stesso soggetto era stato già cinematografato negli anni della guerra con Olga Tschekowa e Ferdinand Marian (anche il titolo era lo stesso); si tratta di un lontano ripensamento di* Carnet de bal, *con fatti e personaggi che non appaiono nè nuovi nè rinnovati; cinema puntuale, eppure un po' indolente, e riluttante ad avventurarsi oltre i canoni della normalità. La Wessely è sempre una importante artista, ma l'abbiamo ritrovata leggermente stanca. Anche sugli altri interpreti, tutti presi tra i vecchi del cinema danubiano di quindici e vent'anni fa — Attila Hörbiger, Willy Fritsch, Willy Forst — il tempo ha lasciato rudemente traccia. E non parliamo, comprensibilmente, di un invecchiamento fisico (imposto, anzi dal soggetto stesso del film), bensì della resa artistica, allentata rispetto al passato e pensantemente tradizionale. Insomma un film già sedimentato e troppo pieno di reminiscenze per convincere ancora. Va notato al riguardo che è mancato nella rassegna un film in qualche modo attuale, sui problemi e i pensieri dell'Austria odierna. A*

questo si sono sostituite molte sgradevoli immagini di un'Austria rievocata, ricca di civiltà e di fascino, ma tutta ricostruita per la nostra fantasia. E' sintomatico il fatto che la più genuina avventura sull'uomo presentata nella Mostra sia proprio il film d'ambiente africano Omaru *di Albert Quendler (già dato fuori gara anche alla Mostra di Venezia* 1954) *in cui sono decorosamente espressi il lavoro, la fatica, le eterne ed elementari leggi vitali delle tribù indigene senza molta indulgenza per la facile aneddotica di film sull'Africa.*

A chiusura della manifestazione, in serata di gala, è stato proiettato il Fidelio *di Walter Felsenstein, dall'opera di Ludwig van Beethoven. Non è il comune film operistico « divulgativo », all'italiana, ma una laboriosa e orgogliosa traduzione cinematografica che non manca di nobiltà e cerca coraggiosamente di far corpo con il mondo geloso e misterioso della grande musica, prestando a questa i mezzi per una più pronta vibrazione spettacolare, chiedendo nello stesso tempo ad essa una purezza, un'indipendenza che purtroppo sono spesso estranei al cinema. La tecnica usata dal regista Felsenstein (che è stato anche per molti anni intendente di un teatro d'opera in Germania) può far pensare alla speciale grammatica di Laurence Olivier nella scomposizione delle scene dell'*Amleto *in luoghi e illuminazioni più strettamente cinematografici. La parte musicale è affidata all'orchestra sinfonica di Vienna. Alla realizzazione del film concorrono, questa volta, diversi nomi non austriaci: lo stesso Felsenstein è germanico; il ruolo di Fidelio è sostenuto dall'attrice francese Claude Nollier; francese è anche il valente operatore Nicholas Hayer.*

La mostra cinematografica era integrata da numerosi cortometraggi documentari, per lo più a carattere turistico e folcloristico. Il migliore tra questi può essere considerato Fischer von Erlach, *breve saggio sull'opera del grande architetto stiriano, considerato il padre del barocco austriaco.*

TINO RANIERI

I film

Recensioni di GIAMBATTISTA CAVALLARO, LINO DEL FRA, MORANDO MORANDINI, TINO RANIERI, GIUSEPPE SIBILLA.

I colpevoli

REGIA: Turi Vasile.

SOGGETTO: *dalla commedia* « *Sulle strade di notte* » *di* Renato Lelli. SCENEGGIATURA: Turi Vasile, Renato Lelli, Mario Landi. COLLABORAZIONE ALLA REGIA: Mario Landi. MUSICA: Carlo Innocenzi. SCENOGRAFIA: Gianni Polidori. MONTAGGIO: Dolores Faraoni.

PERSONAGGI E INTERPRETI: Lucia Rossello: Isa Miranda; *giudice Valerio Rossello*: Carlo Ninchi; *Maurizio Rossello*: Sandro Ninchi; *avvocato Vasari*: Vittorio De Sica: *Sandra*: Etchika Choureau; *Giulio*: Enrico Olivieri; *Susanna*: Helen Partello. ALTRI INTERPRETI: Sandra Verani, Serena Bassano, Marino Bulla, Renato Montalbano, Vandisa Guida.

PRODUZIONE: Colosseum Film Roma - Italia Produzione Film. ORIGINE: Italia, 1956. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Metro Goldwyn Mayer.

Il soggetto di *I colpevoli* è la commedia premio Riccione *Sulle strade di notte* di Renato Lelli. Un testo singolare, perchè unisce al tentativo di indagare su una delinquenza minorile che nasce dalla borghesia dignitosa e agiata, apparentemente incomprensibile, l'insufficienza degli strumenti di indagine, ridotta, in gran parte, alla rievocazione di quelle discussioni fra « il babbo e la mamma » che sono nel ricordo nostro, quando la grande colpa era solo di aver tardato a rientrare in casa, dopo cena. Infatti la sua caratteristica principale è di spiegare un fenomeno di questo dopoguerra con antichi moduli moralistici, di coscienza di piccola famiglia borghese di provincia; un fatto oggettivo, esterno, che si riannoda a vaste inquietudini di generazione e a squilibri più vasti, è giudicato con metri intimistici, rinchiuso nelle pareti di casa. Una esperienza limitata serve, in *Sulle strade di notte*, da chiave di interpretazione di una realtà che non può esservi compresa.

Questo limite di impostazione è riconoscibile in altri elementi. Ad esempio, il vero tema del dramma, originato dall'aggressione a scopo di furto commesso dal figlio di un severo magistrato, non è la « ricerca del colpevole » ma la « fuga dalla colpa » o, meglio ancora, dal « senso di colpa »; e cioè la ricerca di un alibi (siamo, con ciò, agli antipodi della testimonianza di un Antonioni, dai tentativi di interpretazione di Germi; la sua traiettoria è la soppressione di questo stato sentimentale). Non solo. Ma la definizione radicale della questione, tutta fondata sul bisogno di dare alla rivelazione del male contemporaneo così come arde nei giovanissimi, una « paternità », anche se è interessante per il pur timido tentativo di storicizzare il discorso (la colpa è del padre) in sostanza rappresenta stati di paura verso il futuro, di ingiustizia e di confusione morale (c'è un grosso equivoco fra colpa e responsabilità indiretta); chiudendo la colpa in « uno solo » la sottrae alla responsabilità co-

mune, a cominciare dall'autore materiale del furto, per finire a noi, al nostro tempo, al conflitto fra bene e male in ogni coscienza liberamente umana.

Tuttavia, su tesi così ingiuste e che sembrano ricordare risentimenti e malinconie di adolescente, Lelli ha imbastito un dialogo spesso vivo, dove il padre inconsapevolmente «dannato» scopre con tragica disperazione di un Edipo moderno (fatte le debite proporzioni) la sua colpa, e giudicando si condanna. Se Lelli avesse messo in opera un maggior distacco critico, avrebbe forse intuito che il vero dramma è nell'impossibilità, per gli anziani, specie della piccola borghesia italiana, di capire i nuovi peccati; e, per i giovani, di sentirli; e che la tragedia è profonda perchè la colpa non si può individuare con certezza esclusiva in nessuno. Datele un padre, o uno zio, ed esso muore, il processo diventa banale.

Poteva Turi Vasile ricominciare dove Lelli si era fermato? E' probabile, almeno di fronte alle più palesi ingenuità e insufficienze del testo, che uno sforzo di maggiore adeguazione avrebbe dato qualche risultato. Faccio un altro esempio. Il cinema ci ha insegnato (ma anche la letteratura: pensate nei « Promessi sposi » a Renzo che va per uccidere Don Rodrigo) che la rappresentazione del modo delle nostre operazioni è già un giudizio su di noi, una spiegazione contemporanea al fatto. Invece come nel dramma (dove è più comprensibile) nel film l'aggressione al benzinaro è la cosa più affrettata, il « pretesto di discutere » meno stimato e benvoluto che si possa immaginare. Assieme a Renato Lelli anche Turi Vasile si chiude gli occhi e gli orecchi per « non sapere » e poter cominciare a disquisire dando prova di anticonformismo e di intelligenza. E' il solito teatro di provincia che preferisce l'applauso alla verosimiglianza. Ma non è l'unico esempio. Gli arrampicamenti di Isa Miranda per la scala di casa, vero ascensore fra il bene (al primo piano) e l'inferno (pianterreno); l'incerottamento del giovane banditello, usato da Lelli a scopo simbolico, per caratterizzarlo come « vittima » si potevano accettare in scena, e anche sulla scena della T.V. dove si perpetua la convenzione teatrale (come appunto è avvenuto).

Ma al cinema? Lo schermo non è una scena, la sua scelta sulla realtà, la sua convenzione, sono qualitativamente diverse. Turi Vasile, allettato dalle facilitazioni e dalle suggestioni, tecniche e non, offertegli dalle riprese televisive della commedia di Renato Lelli (il film è stato girato in tre sole settimane, con tre macchine da presa contemporaneamente; ogni sequenza era di otto minuti e mezzo, senza interruzione) e influenzato decisamente dall'essere egli stesso il regista teatrale della commedia, ha tentato di fare una semplice « regìa teatrale per il cinema » ma è riuscito solo in sede « rumori » a creare il senso del palcoscenico, per un soggetto che al cinema chiede tutto meno che il veto della finzione scenica.

Il film ha così lo strano sapore di una commedia registrata dalla T.V., e « fissato » per il cinema. Sarà costato poco. L'interpretazione, è inutile dirlo, è quanto mai melodrammatica (negli anziani). Sandro Ninchi e Etchika Choureau (una scoperta di Antonioni) sono assai meno capaci di effetto e di sentimento, ma recitano disinvolti.

g. b. c.

Till Ulenspiegel
(Le diavolerie di Till)

Realizzazione: Gérard Philipe.

Soggetto: *dall'omonimo romanzo di* Charles de Coster. Sceneggiatura: René Wheeler, René Barjavel *e* Gérard Philipe. Fotografia: (*Eastmancolor, per schermo panoramico*): Christian Matras. Musica: Georges Auric. Scenografia: Leon Barsacq. Costumi: Rosine Déréan.

Personaggi e interpreti: *Till*: Gérard Philipe; *Lamme*: Jean Carmet; *Nele*: Nicole Berger; *Katheline*: Marga Legal; *Esperanza*: Françoise Fabian; *Claes*: Fernand Ledoux; *duca d'Alba*: Jean Vilar; *principe d'Orange*: Koch Hooge; *Juan*: Robert Porte; *Braccio di Ferro*: Erwin Geschonneck; *Sootkin*: Elfriede Florin; *il Cardinale*: Jean Debucourt.

Produzione: Defa *di Berlino Est rappresentata da* Joris Ivens *e* Ariane Film *di Parigi*. Origine: co-produzione tra Francia e Germania Orientale, 1956. Distribuzione per l'Italia: Lux Film.

Joris Ivens in una intervista concessa nel dicembre del 1956 a una rivista di cinema ha parlato di *Till Ulenspiegel* come del suo film sogno, di un antico miraggio tramutatosi finalmente in realtà.

Una realtà povera e triste, stando alla versione italiana del film. Così come ce lo raccontano Ivens e Gérard Philipe, il personaggio di Till Ulenspiegel non può certamente definirsi filiazione diretta e vitale dell'opera di Charles de Coster; tanto meno esso riesce ad assumere una sua autonomia espressiva, una originale compiutezza in termini di racconto cinematografico. Agli autori del film si prospettavano due strade: la rilettura critica della decosteriana « Legende de Ulenspiegel et de Lamme Goedzack au pays de Flandre et ailleurs » (1867); ovvero — valendosi del testo letterario come di un semplice suggerimento — la creazione ex-novo del personaggio in un quadro storico e di costume. A suo tempo il De Coster aveva seguito la seconda prospettiva offrendo al suo Till una precisa dimensione storica e trasferendolo dalle leggende picaresche del XV secolo tedesco, in piena insurrezione delle Fiandre nel XVI secolo.

Purtroppo Ivens e Philipe non hanno saputo scegliere nessuna delle due prospettive. L'analisi dell'opera dimostra agevolmente che dal lavoro di sceneggiatura è nato l'improbabile personaggio di un giovane contadino in cui picarismo e affetto filiale, gallismo e culto della libertà, amore per il proprio paese e spirito d'avventura, funambolismo e astuzia mercuriale, risultano via via accennati o astrattamente proposti in una sovrapposizione caotica e dispersa che sostituendo alla rappresentazione una lunga serie di enunciati intellettualistici, non offre materia per una reale sintesi espressiva. Il Till cinematografico non riesce quindi a solidificarsi in personaggio, privo com'è di strutture che nascano dai fatti e si individuino nel corso stesso delle avventure. Mortificato il sanguigno eroe decosteriano nel suo afflato poetico, nella sua corposa immediatezza, gli autori della sceneggiatura non hanno avuto la forza di dare al loro eroe un'anima nuova.

Discorso analogo potremmo fare riguardo al personaggio dell'innamorata Nele, ricco in de Coster di trepide sfumature affettive, ridotto nel film al lacero modulo dell'angelo che piange in silenzio ed attende. Ugualmente inesistente il grasso Lamme che, se nella tradizione letteraria assume un preciso rilievo co-

me contrapposto ideale di Till, nella riduzione cinematografica si tramuta in melanconica *spalla* d'avanspettacolo. Anche le feste e le battaglie, le beffe e gli amori non servono ad articolare e ad approfondire i personaggi risultando in ultima analisi fini a se stesse e quindi dispersive. La regìa e il montaggio hanno ancor più accentuato il frammentismo e la dispersione con un procedere asmatico e slegato in cui è raro cogliere una preoccupazione di ritmo, una coscienza avvertita della necessità di seguire un sia pur debole arco narrativo. La regìa offre piuttosto l'impressione di abbandonarsi a una serie di citazioni meccaniche ed estrinseche. Si pensi, a esempio, alla lotta tra Till e Braccioforte, che culmina con il roteare del mulino a vento e con il bagno del soldataccio. Il ricordo del Pabst di « Don Chisciotte » appare evidente: un ricordo scolastico, reso intollerabile dall'imperizia dei realizzatori, ben lontani dall'aver offerto alla sequenza un appropriato tempo narrativo e una calzante traduzione visiva delle loro intenzioni satiriche.

Se le reminiscenze di Pabst appaiono legate a una singola sequenza, ben altri influssi e ricordi sono presenti e agevolmente ravvisabili nella regìa dell'opera. Ivens, nei suoi documentari più convincenti (*Zuidersee* 1931-33; *Borinage*, 1935) aveva palesato una tendenza al frammentismo impressionistico superata tuttavia grazie a un montaggio creativo, effetto e causa ad un tempo di una valida prospettiva ideologica. Nel *Till* ritroviamo lo stesso frammentismo, lo stesso procedere sul piano delle impressioni, degli squarci visivi, ma il cemento ideologico si riduce all'insistito declamare dei personaggi davanti alla macchina da presa, alle inautentiche e stucchevoli inquadrature degli eroi secondo la formula del più goffo « ciaurealismo », di cui purtroppo lo stesso Ivens ci ha offerto prove non equivoche nel suo *Primi anni* e in un recente documentario sul Festival della gioventù svoltosi a Berlino.

Il culto degli eroi, positivi o negativi che siano, rappresenta il filo bianco con cui il film è cucito. Si veda, a esempio, Guglielmo d'Orange, malinconica copia in sedicesimo del *Nevskj* di Eisenstein (unico esempio, il *Nevskj*, insieme all'*Ivan* dello stesso regista, di personaggi eroici espressivamente risolti); si veda sopratutto la figura del duca d'Alba, il malvagio, che a buon diritto potrebbe essere considerato figlio di Ciaureli o di Gherassimov. Oltre allo stesso Till, beninteso, che discetta a lungo sui principî della libertà e che a lungo disquisisce con lo spettatore più che con la sua innamorata (l'assenza di ogni effettiva e non manieristica carica amorosa è tra le carenze più irritanti del film) sui suoi tormenti, sulla morte del padre, sui «battiti del suo cuore».

Accanto a questi motivi tipici del cinema russo di marca staliniana, ritroviamo, sempre sul piano della regìa, il velleitario tentativo di articolare alcuni episodi secondo un taglio e una *verve* che vorrebbero essere clairiani. Evidentemente Philipe, che ha preso particolarmente a cuore il suo compito di co-regista, ha voluto trasferire nel film le esperienze maggiormente formative della sua carriera cinematografica. A soccor-

rerlo, quindi, non poteva che essere il ricordo di Clair, sotto la cui direzione egli ha più volte lavorato con risultati particolarmente felici. Del resto, il carattere stesso della vicenda si prestava alle levità ritmiche del balletto clairiano. Le ambizioni di Philipe restano naturalmente nel pallido mondo delle intenzioni, non essendo sufficiente predisporre situazioni filmiche secondo uno schema clairiano, per ottenere una resa cinematografica che del regista francese ricordi, sia pure pallidamente, la godibilità, l'eleganza e l'icastica stilizzazione. Le piume che cadono come una magica nevicata in piena estate sui soldati spagnoli; le lance rapite da una rete e vaganti tra cielo e terra mentre gli armigeri saltellano comicamente per afferrarle; la sequenza delle campane, vera e propria danza surreale del personaggio; l'incedere di Braccioforte verso il combattimento con un grosso albero fronzuto sottobraccio, a mo' di lancia, ecc. ci documentano ampiamente sullo sforzo programmatico di tener presente lo stile dell'autore di *Le million*. Motivi, ricordi e influenze, lontanissimi e contraddittori tra loro, si accavallano quindi in pittoresco disordine nella regìa. Il tono del film resta così oscillante tra le velleità della satira e del grottesco da un lato; quelle dell'epica e del dramma dall'altro.

Lo stesso *digest* ritroviamo nella recitazione. Gérard Philipe, privo di controlli e impossibilitato, come sappiamo, a calarsi in un preciso personaggio, si abbandona a una girandola di *performances* recitative che scadono a volte nel più indifeso gigionismo, in un mosaico di ricordi interpretativi che vanno da *Fanfan la Tulipe* a *Monsieur Ripois;* da *Les belles de nuit* a *Les grandes manoeuvres*. E' soltanto nei suoi valori figurativi che il film trova una sia pur limitata unità, attingendo ad artisti come Bosch, Bruegel il Vecchio e Van Cleef (estranei agli influssi della pittura rinascimentale italiana e intimamente legati all'*humus* popolare fiammingo) per le sequenze relative a figure e ambienti del mondo paesano; servendosi al contrario delle opere di un Van Dyck e anche di un Rubens (pittori già nell'ambito del barocco europeo) per esprimere il mondo cosmopolita dei signori spagnoli e dei feudatari. Occorre tuttavia sottolineare che l'ispirazione alla pittura fiamminga del 5-600, appare puntuale fino alla trasposizione meccanica di quadri o di particolari. Così, la festa in paese ripete *Il banchetto nuziale;* i drappelli dei cavalleggeri spagnoli appaiono tolti di peso da *La strage degli innocenti;* i pattinatori all'inseguimento del sicario sono mutuati dallo sfondo di *I cacciatori nella neve* — quadri tutti di Bruegel il Vecchio —; mentre le scene campestri con i carri di fieno e i contadini che falciano, oltre che al Bruegel ci riconducono a Bosch. Anche la stilizzazione delle architetture paesane è frutto di una accurata trasposizione dalle tele fiamminghe al teatro di posa.

Siamo di fronte a un vero e proprio metodo imitativo, preciso e nobile quanto si voglia che trova, tuttavia, il suo limite nella assenza di ogni vitale ricreazione. Se un puntiglioso richiamo alle tonalità cromatiche poteva trovare un fondamento e una ragione nel tono realistico dei

fiamminghi, la disposizione di gruppi e figure e gli scorci prospettici che il film mutua dai quadri non risultano giustificati da vitali motivi di racconto. I realizzatori di *Till Ulenspiegel* hanno obbiettivamente portato alle estreme conseguenze il metodo seguito dal nostro Castellani in *Giulietta e Romeo*. Castellani, tuttavia, si serve spigliatamente e rapsodicamente dei motivi dell'arte pittorica del 400 italiano, mentre Ivens, Philipe e l'operatore Christian Matras vanno al di là del libero citare di *Giulietta e Romeo,* preferendo la strada più comoda della trasposizione vera e propria. Il contrario — giova ricordarlo — di quanto aveva saputo fare Visconti con *Senso,* dove la tradizione pittorica del 700 e dell'800 offriva al regista non già motivi estrinseci di suggestione, ma un vero e proprio humus figurativo. Visconti ha culturalmente assimilato al suo film certe tradizioni pittoriche, senza mai cadere in imitazioni antologiche (Castellani) o scolastiche (Ivens, Philipe, Matras). E non a caso: in *Senso* il marcato gusto compositivo dell'artista trova fondamento e sostegno in una visione ricca di valori storicistici che in quanto tali escludono l'antologismo o il riuscito ma anodino saccheggio di musei e pinacoteche.

Il richiamo a Visconti non può limitarsi agli aspetti figurativi del *Till:* dopo avere analizzato il film sul piano strettamente cinematografico, gioverà considerarlo anche in rapporto alle vicende storico-letterarie del personaggio, di cui gli autori (come testimonia il Sadoul) hanno voluto operare una rilettura « in termini storicistici ». Un tentativo questo che ricorda — nelle intenzioni — lo studio di Visconti intorno all'operetta del Boito. Da un punto di vista culturale il metodo ci sembra legittimo, tanto più che il personaggio-simbolo di Till, nelle sue caratteristiche psicologiche e sociali, è fiorito via via nel tempo, crescendo e rinnovandosi secondo le congiunture e le svolte storiche. Nato alla leggenda in pieno periodo gotico, nella Germania del XIV secolo, l'Ulenspiegel, già nel nome (letteralmente: specchietto per gli allocchi), adombra il suo temperamento di contadino sornione quanto astuto. La prima codificazione delle sue gesta — avvenuta nel 1480 ad opera di Thomas Murner — ce lo presenta come espressione del contadinato in contrasto con la borghesia delle nuove città. Till entra quindi nel mondo della letteratura in una dimensione ben precisa di lotte e di contraddizioni sociali. I suoi legami con il mondo popolare e con la cultura germanica appaiono sostanziali al punto che l'opera del Murner, nelle edizioni posteriori alla Riforma, assunse una coloritura anticattolica, riflesso delle dure guerre di religione svoltesi nel secolo XVI. Nell'800 lo scrittore belga Charles de Coster tramuta Till in un eroe della rivolta dei Paesi Bassi contro la tirannia di Filippo II e dell'Inquisizione. Il De Coster opera così una vera e propria ricreazione del personaggio, al quale egli offre una prospettiva ideale *contemporanea,* che per più versi riecheggia i temi cari allo spirito rivoluzionario del romanticismo ottocentesco.

Sul numero di dicembre 1956 di « Cahiers du cinéma », il « consiglio

dei dieci» (tra cui André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Henri Agel, Eric Rohmer, etc.), ha espresso sul *Till* un durissimo giudizio critico riassunto nella formula, «inutile parlarne». Non siamo dello stesso avviso: Philipe e Ivens con il loro film offrono il destro di riaprire un discorso, indicano in modo involontario ma esemplare gli errori in cui può cadere (ed in effetti è caduta) una corrente culturale che ha fatto dello storicismo non uno strumento creativo ma uno schema rachitico quanto dogmatico. Anche in questo senso il film può essere considerato un *digest*: è possibile ritrovarvi, tra l'altro, tuttociò che sarebbe piaciuto a Zhdanov.

l. d. f.

To Paris with Love

(DUE INGLESI A PARIGI)

REGIA: Robert Hamer.

SCENEGGIATURA: Robert Buckner. FOTOGRAFIA (*Technicolor*): Reginald Wyer. MUSICA: Edwin Astley.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Sir Edgar Fraser*: Alec Guinness; *Lizette Marconnet*: Odile Versois; *Jon Fraser*: Vernon Gray; *Victor de Colville*: Jacques Fracois; *Sylvia Gilbert*: Elina Labourdette; *Leon de Colville*: Austin Trevor; *Georges Duprez*: Claude Romain; *Suzanne de Colville*: Maureen Davis; *Aristide Marconnet*: Jacques Brunius; *Madame Marconnet*: Pamela Stirling; *Madame Alvarez*: Mollie Hartley Milburn; *Pierre*: Michael Anthony.

PRODUZIONE: G.F.D. - A Two Cities Film. ORIGINE: Gran Bretagna, 1955. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: regionale.

Non è facile, di fronte a questo film di Hamer, resistere alla tentazione di impostare il discorso in termini di decadenza: del cinema inglese in generale, della commedia inglese in particolare. Con l'esclusione — ma parziale, ma con lo sconto benevolo a un meccanismo di azioni e reazioni così divertito da riuscire gratuito — di *La signora omicidi*, l'ultimo incontro significativo con una commedia britannica risale a *Hobson il tiranno* di Lean.

Negli ultimi anni il panorama del cinema inglese non si sottrae, infatti, a un'impressione di squallore, di vitalità spenta, di anemia, solo in piccola parte compensate da un decoro e una pulizia non soltanto formali. Più che presuntuoso, il discorso sarebbe monco: per avviarlo ci mancano le carte necessarie, troppo limitato e disordinato essendo l'afflusso della produzione britannica sul nostro mercato. (Il massiccio, indiscriminato e continuo afflusso dei film hollywoodiani ha, per il critico e lo storico, almeno un vantaggio: permette di condurre di anno in anno un ragionamento documentato sia in ambiti particolari — registi, attori, generi — sia in linee generali). Quando si tien conto che anche negli anni floridi del cinema inglese, non giunsero in Italia alcune delle più gustose commedie, si può controllare l'arbitrarietà e la presunzione di un bilancio per il quale ci mancano tanti elementi. Rimane, comunque, il fatto che, tolta la singolarissima figura di Olivier, il cinema britannico aveva fino a qualche anno fa i suoi autori più rappresentativi in David Lean e in Carol Reed. Appartatosi il primo, calato il secondo in una inconfutabile involuzione che si articola sia su vuoti esercizi tecnicistici sia su deprecabili e sfarzose coproduzioni spettacolari, restavano i registi di seconda fila, gli specialisti

dello « humour »: gli Hamer, i Mackendrick, i Neame, i Crichton.

In un cinema come quello inglese, alieno da problemi morali e staccato dalla realtà del proprio paese, le commedie avevano, oltre ai peculiari pregi formali, il merito di essere uno specchio, più o meno deformante, di certi aspetti della società e del costume, era, d'altronde, da questo aggancio con una realtà concreta che traevano la loro forza e la loro peculiarità. Se di decadenza della commedia inglese si può parlare, è in questo senso: che pur conservando qualità di garbo, sottigliezza, decoro intellettuale, i contatti con certe zone del costume nazionale si sono fatti sempre più labili e meccanici sino a sfociare nel giuoco astratto, nel divertimento esteriore, in un escapismo della più bell'acqua.

To Paris with Love è un esempio significativo di questa vacanza. E' la storia di due scozzesi, padre e figlio, che si recano « en touriste » a Parigi. Negli intenti del primo, il soggiorno nella capitale francese deve servire a completare l'educazione sociale del secondo. In parole più chiare: per iniziarlo all'amore e alle donne che, evidentemente, nella nebbiosa Scozia sono ancor meno disinvolte dei maschi. Contemporaneamente il figlio spera che a Parigi il maturo ma ancor efficiente genitore incontri l'anima gemella e ponga fine alla lunga vedovanza. La fatuità di quest'intreccio, tessuto sull'esile filo di risaputi equivoci e di convenzionali inganni, poteva essere riscattata soltanto dal ritmo, dalla rigorosa geometria di una contraddanza raffinata e precisa. Mal sorretto da una sceneggiatura inerte e povera di invenzioni, Hamer non ha avuto altro partito che quello di affidarsi alle annotazioni, alle battute sornione, agli ammicchi ironici, e poi lasciar fare al suo interprete, alla recitazione in punta di lapis di Alec Guinness che tuttavia riesce soltanto in parte a dar vita al suo personaggio.

Il film avrebbe avuto tutt'altra consistenza e sapore se avesse sfruttato con maggiore alacrità il rapporto, ricco di contrasti, tra usi, abitudini, caratteri inglesi e francesi ma evidentemente lo sceneggiatore Robert Buckner non ha le qualità di un Daninos. E' un indice significativo della povertà inventiva del film il fatto che la trovata più divertente consista in un numero di varietà: la danza mimata tra il boa e il cilindro, un brano di sottile e perfida lascivia.

m. m.

Himeyuri No To
(LE RAGAZZE DI OKINAWA)

REGIA: Tadashi Imai.

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Jonko Nizuki. FOTOGRAFIA: Shun Ichiro Nakoa. MUSICA: Yuji Koseki. EFFETTI 7PECIALI: Kohji Hirata.

INTERPRETI: Keiko Tsushima, Eiji Okada, Kyoko Kagava, Susuma Fujita, Jasumi Hara, Chieko Seki.

PRODUZIONE: Toei Co. ORIGINE: Giappone, 1955. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: regionale.

Di Tadashi Imai, regista progressista giapponese, poco sappiamo. Nel suo « Profilo storico del cinema giapponese » (ed. « Bianco e Nero ») Yasuzu Masumura lo inserisce in quel gruppo di autori che « pur restando nell'ambito del realismo intimista, cercarono di allargare la loro tema-

tica affrontando con consapevolezza la trattazione di determinati problemi sociali». E cita «due opere importanti»: *Aoi san-myaku* (*Verdi montagne*, 1949) e *Mata au hi made* (*Ti rivedrò*, 1950). In «Le cinéma japonais» di Shinobu e Marcel Piuglaris (Editions du Cerf, Parigi) troviamo il suo nome in un elenco di «grands réalisateurs» con queste notizie biografiche: nato nel 1912, Imai cominciò la sua carriera cinematografica nel 1936 come sceneggiatore, passò alla regia nel 1939, girando in sedici anni una cinquantina di film e ottenendo anche qualche premio.

Di Imai conosciamo *Ombre in pieno giorno*, proiettato fuori concorso al Festival di Cannes 1956. Raccomandandolo al Sindacato francese dei tecnici, il regista Yves Ciampi lo definiva «excellent et sensationnel». Nonostante la nostra diffidenza verso l'encomiastica aggettivazione in uso di là dalle Alpi, dovemmo riconoscere che erano elogi pertinenti: un racconto teso come la traiettoria di una palla da fucile in cui la denuncia contro i metodi inquisitori della polizia giapponese (sono problemi attuali a ogni latitudine e in ogni regime...) era così violenta ed esplicita da mettere in ridicolo le arringhe cinematografiche di Cayatte. La ricchezza di temi umani e sociali e lo stile sbrigativo e pregnante non potevano non colpirci. E in quelle nostre frettolose impressioni critiche poteva giocare soltanto in parte l'impreparazione di uno spettatore europeo che del cinema giapponese conosceva soltanto pochi film di Kurosawa e di Mizoguchi: avevamo pur visto a Venezia alcuni film giapponesi di ambiente moderno, in quei giorni a Cannes si proiettava *Se gli uccelli lo sapessero*, un film di Kurosawa sulla bomba atomica che ci ha dato alcune delle più intense emozioni della nostra carriera di accaniti frequentatori delle sale buie.

Convinti come siano da tempo che i misteri del noleggio siano imperscrutabili, non ci siamo troppo meravigliati di vedere apparire in un locale milanese dove, abbinati a film di terz'ordine, si celebrano giornalmente gli squallidi fasti dell'avanspettacolo, un film giapponese che di Imai porta la firma: *Le ragazze di Okinawa*. E' un film di guerra, uno dei numerosi film di guerra prodotti in Giappone in questi anni. (L'Italia è l'unico paese uscito sconfitto dall'ultimo conflitto che della guerra — al cinema come in letteratura: del teatro non mette neppur conto di parlare — non si sia occupato se non sporadicamente e con calcolatissima prudenza). L'azione del film comincia il 24 maggio 1945. Le forze armate americane hanno sferrato un violentissimo attacco contro Okinawa, caposaldo chiave per l'ondata finale contro le maggiori isole giapponesi. E' la più dura e cruenta battaglia di tutta la guerra del Pacifico (quante volte nei film hollywoodiani abbiamo visto i «marines» in azione sulle spiagge e nelle foreste di Okinawa? Chi non ricorda il film omonimo, firmato con la mano sinistra da un immemore Milestone?): dal cielo e dal mare una tempesta di fuoco si abbatte sull'isola, seminando morte e distruzione. Mentre i bollettini giapponesi annunciano con monotona jattanza sbarchi falliti e navi nemiche affondate, gli americani si attestano e cominciano a disputare palmo a palmo l'isola ai difensori giapponesi. In quest'inferno vengono a trovarsi duecento studen-

tesse — le ragazze del Gruppo Giglio — mobilitate come infermiere ausiliarie negli ospedaletti da campo.

Il film narra la loro tragica odissea, descrive i loro patimenti, esalta il loro spirito di abnegazione. Giorno dopo giorno — tra fango e sangue, sotto la pioggia e le bombe, affamate e assonnate — le fanciulle si prodigano sino al limite della resistenza fisica e morale. La narrazione procede attraverso un processo di accumulazione: morte, distruzioni, fatica, fame, freddo. Non c'è sviluppo drammatico né nella vicenda né nei personaggi; e i volti di queste fanciulle — così teneri e dolci e bianchi sullo sfondo nero di una scena da Apocalisse — si confondono, non riescono a differenziarsi. A rompere lo srotolarsi lento di questa ossessionante teoria di morte e desolazione cadono alcuni episodi dove il « leitmotiv » del film — il contrasto tra l'orrore della guerra e la femminea fragilità delle fanciulle — acquista cadenze elegiache di un lirismo struggente: l'uscita del sole dopo i giorni di pioggia con l'infermiera che canta in giapponese una nenia nota: sono le note di « 'O sole mio »; il cavolo lanciato come palla dall'una all'altra fanciulla, un'immagine dalla grazia omerica; l'incontro nella capanna con la vecchia che vive sola con il nipotino.

Ma non sono che frammenti in un magma amorfo. A una sceneggiatura slegata corrisponde un'ambigua impostazione tematica che lascia perplessi. Se da una parte gli aspetti della guerra sono rappresentati con un realismo spesso impietoso, a volte sconvolgente, il film assume qualche volta il tono di un'esaltazione dello spirito suicida non soltanto dei soldati ma anche delle studentesse-infermiere che preferiscono la morte a un'onorevole resa al nemico. I precedenti del regista e i contrasti interni tra questi episodi e l'impostazione del film rendono esplicita la contraddittorietà del racconto; e, piuttosto che pensare a interventi della censura italiana, ci viene il sospetto che, forse, la manipolazione è stata operata alla fonte. E' un problema filologico che potremo risolvere soltanto quando avremo fatto qualche progresso nelle nostre troppo scarse conoscenze del cinema giapponese.

m. m.

Romeo I Julietta

(L'ULTIMA DANZA DI GIULIETTA E ROMEO)

REGIA: Lev Arnstam *e* Leonid Lavrovskij.

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: *dal balletto omonimo di* Leonid Lavrovskij, *ispirato alla tragedia di* William Shakespeare. MUSICA: Serghiei Prokofiev. FOTOGRAFIA (*Sovcolor*): A. Scelenkov e Chen-Yu-Lang. SCENOGRAFIA: A. Parkomenko. COSTUMI: P. Williams *e* K. Yefimov. COREOGRAFIE: Leonid Lavrovskij.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Giulietta*: Galina Ulanova; *Romeo*: Yuri Zdanov; *Mercuzio*: Serghiei Koren; *Tibaldo*: Alexei Yermolayev; *Benvolio*: V. Kidryaskov; *Paride*: A. Lapauri.

PRODUZIONE: Mosfilm. ORIGINE: U.R.S.S., 1954. DISTRIBUZIONE: Regionale.

Il balletto di Lavroskij su musiche di Prokofiev, che riprende il tema degli amanti veronesi, risale al 1940. Da allora il complesso del Teatro Bolshoi di Mosca lo ha ripetuto in innumerevoli esecuzioni e in lunghe « tournées », portandolo ad un grado di perfezione armonico-pantomimica difficilmente superabile. Era giusto che a questo punto il cinema intervenisse a raccogliere, a be-

neficio di un pubblico ancora più vasto, uno spettacolo tanto autorevole; la trasposizione (una delle molte del genere già realizzate nell'Unione Sovietica) rientra nei fini di quel cinema divulgativo che si propone di offrire opere di alto ascendente artistico anche ai territori più lontani delle Repubbliche, trovando in pari tempo agevole possibilità di sbocco sui mercati occidentali. La civiltà degli adattamenti, il virtuosismo musicale e figurativo, le originali soluzioni continuamente suggerite dai rapporti scena-schermo, danza-ripresa cinematografica, fanno del film-balletto di produzione sovietica un genere del tutto autonomo e fecondo di scoperte; il complemento ad un discorso sui rapporti teatro-cinema, che ai tempi dello « specifico filmico » ci venne da illustri modelli.

L'ultima danza di Giulietta e Romeo non è, infatti, la pura « riproduzione » del balletto nella sua originaria forma teatrale, per quanto la struttura musicale e la messinscena degli interni venga, di massima, conservata. Alla regìa si trova, accanto allo stesso Lavroskij autore delle coreografie, un uomo di cinema, Lev Arnstam, che ha curato la scomposizione dei brani in seguenze bene ordinate e tecnicamente rivedute secondo le esigenze della macchina da presa. Arnstam ha già una concreta familiarità con i problemi della valorizzazione musicale dell'opera cinematografica per alcuni film precedenti, tra i quali *Glinka* (1946); e anche questa volta è riuscito a conferire una bella espansione drammatica e dinamica allo spettacolo, usando con larghezza gli esterni e sfruttando al massimo il vigore della partitura nelle scene fondamentali dei duelli e del ballo in casa Capuleti. In queste ultime, la sbalorditiva armonia del movimento, l'intesa che si stabilisce tra il balletto-coro e gli interpreti (fra i quali stupendo Tibaldo il ballerino Yermolayev) attestano ancora una autentica eccellenza artistica; e la pantomima di Mercuzio morente conferma un'altra individualità di classica statura.

Galina Ulanova è Giulietta. Non è più nè giovane nè bella, ma in grazia sua la danza rimane « la più meravigliosa e la più fragile di tutte le architetture », come scrisse Morand. Per merito della Ulanova soprattutto fu premiato il film al festival di Cannes, nel 1955; ma la giuria trovò il modo di rendere insulsamente astratta la motivazione, parlando di « film lirico » eccetera.

L'ultima danza di Giulietta e Romeo lascia a desiderare negli effetti del colore Sovcolor, contratto e freddo in due o tre tinte basi, insopportabilmente artificioso negli sfondi. E' probabile (lo stesso inconveniente era stato riscontrato nella *Cicala*, quando entrò in noleggio normale dopo Venezia) si tratti di un indebolimento conseguente alla stampa delle copie, e che l'esemplare di Cannes ne fosse esente. Quanto alla voce solenne del commentatore, che si sovrappone alla musica per spiegarci che Giulietta ama Romeo e viceversa, nessuno, probabilmente, se l'aspettava: nè Lavorovskij, nè Prokofiev, nè Shakespeare.

t. r.

Veliki voine Albany, Scander-Beg

(SCANDERBEG, L'EROE ALBANESE)

REGIA: Sergej Yutkevic.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Mikhail Papava. FOTOGRAFIA: (*Soviet-color*) E. Andrikanis. MUSICA: I. Sviridov e Cesk

Zadeya. SCENOGRAFIA: I. Schipnel. COSTUMI: O. Krucenina, O. Kovrgin, I. Novodnestni, S. Rafail, G. Kheba, M. Kariakin.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Giorgio Castriota detto Scanderbeg*: Akaki Khorava; *Donika, sua moglie*: Vesa Imami; *Mamitza, sua sorella*: Adivis Alibali; *Hamza Castriota, suo nipote*: S. Sokolovsky: *Pal*: Naim Fracheri; *Marasc*: G. Cernovolenko; *Luka*: N. Bubrov; *Sultano Murad II*: V. Papazian; *Balaban Pascià*: Mikal Popi.

PRODUZIONE: Mosfilm-La Nuova Albania. ORIGINE: U.R.S.S., 1954, DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Manderfilm.

Al festival di Cannes del 1954, uno dei premi internazionali e il premio della commissione tecnica del cinema francese, andarono al film su Scanderbeg, girato in coproduzione sovietico-albanese dal regista Sergej Yutkevic. Lo stesso regista tornò agli onori di Cannes due anni dopo, con l'*Otello* (1956) riconfermandosi uno degli esponenti di maggior peso nell'attuale cinematografia sovietica. Non si tratta comunque di un nome delle ultime leve: Yutkevic è nel cinema da trent'anni, soltanto — vecchio e ormai noioso rilievo che torna in campo puntualmente di fronte a ciascuno dei rari spiragli occasionalmente offertici sul cinema dell'Europa orientale — manca tuttora sulla sua opera una reale possibilità di valutazione immediata e concreta, una conoscenza che non sia limitata al saggio scritto, il più delle volte anch'esso indiretto (cioè fondato su una traduzione), ai dati biografici, alla filmografia; oppure — per una minoranza anche più esigua — alle occasioni fornite da qualche mostra internazionale. Di Yutkevic autore di *L'uomo col fucile* (1938), dei due film sul buon soldato Svejk (1941-1943), quasi nulla sappiamo. E ben poco dello Yutkevic documentarista in pace e in guerra (è suo, tra l'altro, un « réportage » sulla liberazione della Francia).

Certo però anche *Scanderbeg, l'eroe albanese* può servire, in mancanza di adeguati precedenti, ad un principio di comprensione e valutazione complessiva, come « summa » abbastanza esauriente della sua ben consolidata maturità artistica. *Scanderbeg*, per esempio, testimonia con la massima chiarezza l'appartenenza di Yutkevic alla schiera del cinema sovietico di vecchia scuola, allevato allo stile e alla teorica di Eisenstein, e alla linea politica dei primi Quinquennali: una formazione che non è possibile mascherare in nessun modo, perchè divenuta una seconda natura dell'artista, un tributo al suo tempo e al suo regime che solo può costituire ormai legge di lavoro. Sarebbe interessante ora, con l'esempio recente di *Scanderbeg* nella memoria, vedere come il coetaneo di Eisenstein abbia avvicinato l'*Otello* (che ancora non conosciamo) filtrando le lezioni dell'epoca rivoluzionaria e sperimentale in un soggetto drammaticamente più « educato », spettacolarmente più provvisto di sollecitazioni scenografiche, coloristiche, ambientali, e scelto anche — per certi segni — allo scopo d'essere accolto da un pubblico internazionale. Se il tentativo è riuscito, com'è stato autorevolmente scritto da più parti dopo Cannes, significa che la saldatura è possibile, che c'è la possibilità di una continuità di discorso fra gli esponenti del vecchio corso cinematografico e la regìa del dopoguerra, in una maggiore indipendenza e universalità di temi, nel superamento dei « cicli » che tanto hanno influito sul cammino del film sovietico.

Scanderbeg non possiede invece,

ancora, i dati per questo interrogativo. Presenta un regista sovietico di grande energia e robustezza, profondamente sicuro delle proprie sequenze, avvezzo — si vede — ad un calcolo perfetto nell'armonia del dramma che si svolge, secondo i termini classici degli epici eisensteiniani, in una serie di « larghi » ognuno dei quali forma quadro a sé; e anche in quest'economia ben riconoscibile è il ricordo dei maestri del montaggio. Ma è appunto il tono che continuamente ci richiama al cinema di ieri, e dà a Yutkevic la configurazione di un superstite. L'impressione più forte del film potrebbe essere questa, se non sapessimo che negli ultimi anni la produzione sovietica ha deliberatamente sostenuto, per un suo disegno espansionistico, la ripresa del film epico e storico particolarmente nella forma della coproduzione con i paesi della sua orbita, spesso lontani tuttora da una completa autosufficienza cinematografica. Abbiamo detto che *Scanderbeg,* pur essendo opera sovietica per ispirazione e svolgimento artistico, è stato realizzato in partecipazione e girato in esterni, in Albania. Altri film rievocativi di guerre per l'indipendenza e della rivoluzione bolscevica sono stati prodotti in altre repubbliche popolari: in Bulgaria (*Gli eroi di Scipka,* dei Vassiliev) in Lettonia (*Verso la nuova riva,* di Lukov), in Cina. Si tratta di una predisposta ripresa del vecchio cinema di battaglia, che tanto ascendente ebbe in patria trent'anni fa, riferito e ampliato agli Stati proseliti; ed evidentemente i primi ad essere chiamati all'opera sono stati gli uomini di quel tempo, la cui utilità pertanto si riconfermava attuale e nient'affatto superata.

Per questa ragione, *Scanderbeg* rappresenta una ricostruzione non casuale, e anche intelligentemente meditata e riproporzionata, della tradizione dei capolavori di Eisenstein, secondo una concezione drammatica e figurativa che lascia comunque grande autonomia e padronanza al mestiere di Yutkevic. La figura dell'eroe, in questo caso Giorgio Castriota, cresciuto alla corte del Sultano turco di Adrianopoli dove ha ottenuto per virtù militari il soprannome di « Iskander Beg » (principe Alessandro), e poi liberatore dell'Albania dal giogo mussulmano, campeggia nell'intero film con estrema vivacità d'effetti, non esenti — in sede di recitazione — da qualche slancio troppo enfatico. Ma è nelle sequenze guerresche che Yutkevic raggiunge una magnifica intensità plastica: l'imboscata degli albanesi alle colonne turche che avanzano, la vittoria di Kruja, il tradimento di Gamza, nipote di Scanderbeg, che si pone al servizio del Pascià, sono episodi regolati su un severo metro cinematografico. E' interessante sapere che Yutkevic ha inscenato le battaglie adattandole il più possibile ad un commento musicale preventivamente composto, come scrive in un suo saggio (« Come ho girato Scanderbeg », in « Cinema Sovietico » n. 1, 1954): « Preliminarmente abbiamo studiato a fondo tutti i piani delle battaglie che dovevamo rappresentare e, senza far conto sull'improvvisazione che sarebbe divenuta inevitabile durante le riprese... abbiamo inciso alcuni « fonogrammi » della musica che doveva costituire il commento sonoro delle scene di battaglia e con l'accompagnamento musicale di questi « fonogrammi » abbiamo cominciato le prove, cercando di disporre gli elementi fondamen-

tali della battaglia secondo un rigoroso disegno ritmico ».

Ad un'analoga esattezza di riferimenti interni tende il movimento cromatico, impegnatissimo, di *Scanderbeg,* dove nulla è lasciato al caso e ogni rapporto di colore si prefigge di realizzare una netta proposizione drammatica o di fissare visivamente un contrasto psicologico. Il risultato è ottenuto su un duplice piano scenografico: vi concorrono, da un lato, le suggestioni nel paesaggio e della natura (il colore dell'alba per la morte di Mamitsa; il mare agitato e la notte burrascosa a sfondo del duello finale tra Scanderbeg e Hamza) e, dall'altro, la scrupolosa rifinitura decorativa dei costumi, degli ornamenti, del folclore albanese: un'arte « dal cuore antico » in cui gli eventi guerreschi e sentimentali trovano pronta rispondenza. Qui le individuazioni dei personaggi, le loro stesse passioni hanno una sagace traduzione in termini di colore: la veste verde del codardo Balaban Pascià, il tigrato di Mohamed, figlio del sultano, il bianco della tunica del Doge veneziano, che sarà descritto come infido alleato. Ma sull'autenticità storica del personaggio, e del suo atteggiamento, è lecito avanzare delle riserve.

t. r.

The Birds and the Bees
(LE TRE NOTTI DI EVA)

REGIA: Norman Taurog.
SOGGETTO: *da un racconto di* Monckton Hoffe, SCENEGGIATURA: Sidney Sheldon *e* Preston Sturges. FOTOGRAFIA (*Technicolor, Vistavision*): Daniel L. Fapp. MUSICA: Walter Sharf; *canzoni di* Harry Warre *e* Mack David. COSTUMI: Edith Head.
PERSONAGGI E INTERPRETI: *George Hamilton*: George Gobel; *col. Harris*: David Niven; *Jean, sua figlia*: Mitzi Gaynor; *Orazio Hamilton*: Fred Clark; *Gerald*: Reginald Gardiner; *Marty*: Harry Bellaver; Hans Conreid.
PRODUZIONE: Paul Jones *per la* Gomalco Inc. ORIGINE: U.S.A., 1956. DISTRIBUZIONE: Paramount.

Una volta segnalato che questo *Le tre notti di Eva* è uno degli ennesimi *remakes* messi in cantiere dalla recente produzione americana, questa volta sul modello non completamente dimenticato di *Lady Eve* (1941), di Preston Sturges, possiamo rapidamente sorvolare sulle generiche considerazioni regolarmente dettate dalla generale inferiorità dei rifacimenti rispetto agli esempi originari. Vediamo piuttosto di fermarci su qualche considerazione più specifica. Nel ricco filone della *sophisticated, Lady Eve* non costituiva un esito particolarmente importante; a nobilitarlo, più che altro, era l'estro efficacissimo di attori quali Henry Fonda e Barbara Stanwick (affiancati da un accattivante caratterista come Eugene Pallette), nonchè la presenza di sfotticchianti riferimenti ad una *élite* commerciale americana tanto danarosa quanto primitiva nei suoi tentativi di nobilitazione mondana.

Ripresa e ridotta all'osso, la sceneggiatura di Sturges è generalmente andata ad impantanarsi tra i grossolani argomenti della comicità hollywoodiana odierna, complicata dalle smielature sentimentali e dalla forzata intrusione di motivetti musicali e balletti saltellanti. A salvarne in qualche modo la godibilità, sia pure in un senso unicamente meccanico, è la presenza di un inedito volto di attore comico, George Gobel. Si sa di lui che è un popolarissimo comico della TV americana, intelligente e d'altro canto preciso e sagace nell'amministrazione del suo successo (pos-

siede, sia pure in ditta, una propria società di produzione, con la quale realizza i suoi scketches televisivi e dai cui capitali è nato anche il film di cui parliamo).

Potrebbe essere definito, quanto alle sue risorse, la negazione di Jerry Lewis. L'osservazione è del tutto esteriore, lascia da parte ogni possibile valutazione di merito e non predispone appigli per qualche dubbio (fondato) sull'attendibilità delle troppe righe dedicate al termine di paragone: viene soltanto dall'osservazione del metro interpretativo del tutto opposto scelto da Gobel. Niente salti, boccacce, rotear d'occhi o espressioni scimmiesche: la sua caratteristica si rivela nell'assoluta impassibilità delle espressioni a contatto con qualsiasi sollecitazione esterna. Gobel casca, si innamora, canta e balla senza che si alteri una piega della sua faccia da cretino (per inciso, la sua parte nel film è quella del cretino). La formula ha — sempre esteriormente — precedenti illustrissimi, a partire da Buster Keaton ma non si può dire del tutto priva di una sua stimolante efficacia; specie qui dove intende servire il personaggio di un giovane figlio di « re delle salsicce » che ha come *hobby* le spedizioni scientifiche nel cuore dell'Africa. Non si sa, ed è logico dal momento che per noi si tratta della prima esibizione, se si tratti di una caratteristica costante o di una scelta occasionale. Tuttavia, poichè la trovata non è disprezzabile e d'altra parte Gobel mostra di possedere qualità intepretative notevoli, si può sperare che le sue apparizioni future non ci deludano troppo bruscamente.

Del canovaccio architettato da Sturges, si è detto che è stato « rielaborato » in maniera tale da lasciarne cadere le invenzioni migliori. E' dubbio ad ogni modo che all'infuori di esso si sarebbe potuto godere di un certo numero di inviti alla risata non imposta con la forza; è quanto meno rimasta la piacevole riscoperta, in una misura piacevolmente meccanica, dell'importanza dei cascatoni e delle torte in faccia al punto giusto e nel preciso momento in cui lo spettatore è abbastanza carico per corrispondere con franca allegria. Poco, evidentemente, ma si poteva sperare in un rispetto maggiore? Le occasioni perdute sono comunque numerose: si veda ad esempio il personaggio della ragazza, che giovandosi di una Mitzi Gaynor splendidamente rivestita dal technicolor era suscettibile di arricchimenti che facessero magari ricordare i pruriginosi adescamenti della Monroe delle « tagliatelle », o quello in cui s'è sprecato l'estro di commediante di David Niven. Saltuariamente, ci è stato conservato il terrore dinanzi allo scempio del proprio servizio in cristallo di Boemia in un sapido esemplare di re delle salcicce: a vederlo smaniare, con la attendibile fisionomia di Fred Clark, c'è da credere senza esitazione che la sua pervicace avarizia sia riuscita a far sì che ogni anno i metri delle celebri salsicce Hamilton venduti in tutto il mondo sarebbero sufficienti a coprire il percorso tra la Terra e Marte.

A questo tentativo, non sempre inaccettabile, di farci divertire senza attentati, ha messo la firma Norman Taurog, registrando in lucido vistavision l'aspetto degli attori, le battute del dialogo e le trovatine della sceneggiatura.

g. s.

I libri

Giuseppe Ferrara: « *Il nuovo cinema italiano* ». Firenze, Le Monnier, 1957, pagg. 440, ill. 80.

A questa densa opera di un autore « nuovo » (tale si può considerare il Ferrara, ad onta di diversi suoi contributi critici apparsi nei periodici specializzati) va attribuita una certa importanza. E ciò per varie buone ragioni: perchè essa introduce, impegnativamente, un saggista, appunto, « nuovo » e dal quale è lecito attendersi altri apporti fecondi; perchè rappresenta la prima opera dedicata al neorealismo su basi di ampia indagine storica; perchè proviene dall'ambiente universitario, tuttora tanto restio ad accogliere senza diffidenze preconcette lo studio della storia del cinema. Il volume del Ferrara, infatti, non è altro che la tesi di laurea, da lui presentata nel 1955 all'Università di Firenze, relatore Roberto Longhi. Ora essa ha trovato accoglienza nella collana dei « quaderni di letteratura e d'arte » curata da Giuseppe De Robertis, con l'avallo rappresentato da una prefazione (un po' fumosa) di Carlo Battisti.

A leggere il libro, si direbbe che, piuttosto che dal De Robertis, del quale è stato allievo, il Ferrara sia stato influenzato, nella sua formazione, da Luigi Russo. Alla lezione di quest'ultimo sembra infatti rifarsi il metodo storicistico, che con evidente serietà il giovane autore si è studiato di applicare ad una materia ancor tanto bruciante. E con questa osservazione intendo fargli il migliore degli elogi. Il Ferrara ha mirato a fare opera di storia nel pieno senso della parola, ed ha quindi assiduamente inserito il proprio ragionamento critico entro un tessuto più ampio, dove hanno trovato puntuale rilievo i fattori politici, economici, sociali, eccetera, senza il riferimento ai quali la storia del cinema italiano in genere e quella del neorealismo in particolare rimarrebbero ovviamente campate in aria. Con questo non si vuol affermare che all'intuizione del giusto metodo da adottare (un metodo che, nel giudicare una realtà complessa attraverso le sue varie componenti e le mutue relazioni tra queste, rifiuta gli schematismi purtroppo tanto diffusi in certa critica, troppo presto dimentica della lezione crociana) abbia fatto seguito un'applicazione in tutto e per tutto coerente.

In fondo, è fin troppo evidente di quale « latte » si sia nutrito il Ferrara negli anni del suo noviziato di cultore di cose cinematografiche. Ed anche se oggi egli ostenta un baldanzoso spirito polemico nei confronti di

chi lo ha influenzato, tale suo persistente «debito» risulta chiaro perfino in certa terminologia da lui talvolta adottata. E poi, si veda la sua posizione nei riguardi della così detta «revisione critica», di cui egli sposa con fervore i postulati di partenza, senza accorgersi che l'apertura di quella polemica toccava il tasto giusto quando si riferiva ad una certa inadeguatezza degli strumenti critici in uso, ma era invece erronea quando voleva porre tale inadeguatezza in rapporto con una pretesa maggior complessità delle opere da giudicare (con ciò la polemica sulla revisione non faceva che ricollegarsi a quella, ormai sepolta, sulla «terza via», non tenendo conto del fatto che opere come, che so, *Intolerance* o *La stregoneria attraverso i secoli* non offrivano certo una minor complessità di problemi rispetto all'*Enrico V* o a *La terra trema*). Qua e là, poi, il Ferrara cade nè più nè meno che in una critica di tipo sociologico (e neanche della migliore), quella critica, cioè, che egli sembra rifiutare come spuria. Si veda a pagina 268, dove si parla di film i quali «manifestano il disagio intervenuto battendo l'accento più sulla *esteticità* dell'opera che sulla socialità di essa» (*sic!*) o a pagina 342, dove in sede di conclusioni si afferma: «... o lo spirito nuovo che eccezionalmente ha pervaso il cinema migliore di questi anni, salirà finalmente anche nelle zone più vitali della nazione, spinto dai ceti medi e proletari politicamente più aperti, provocando una situazione diversa dalla presente; o il film neorealista finirà con lo spegnersi, pressato da troppi punti». Dove un fondo di verità è espresso in una forma schematica, che sembra voler ignorare l'aspetto interiore della crisi di certi autori e, con essi, di tutto un movimento.

In casi del genere è forse anche il linguaggio che tradisce il Ferrara, come dimostrano pure certe approssimazioni critiche alquanto discutibili (pag. 99: «In tal modo, la fantasia avrebbe fatto tutt'uno con la conoscenza dell'oggetto, raggiunto in una vera e propria commistione.»; pagina 197: «esse (le immagini), lungi da ogni vacuo preziosismo, non "guardano" le cose, bensì riescono ad "essere" le cose»), le quali farebbero pensare ad una vera e propria fatica, da parte dell'autore, per liberare in parole dotate di un «senso» critico la propria intuizione, nascente da una visione estetica un pò confusa e contraddittoria. Altra volta l'insufficienza del linguaggio si manifesta in una sorta di sciatteria: vedi a pag. 269, dove a proposito di *Cronaca di un amore* si accenna ad una «calibrata ricerca stilistica, che vuole imporsi per originalità e sensibilità (il commento musicale, le strade bagnate, i pochissimi stacchi)», facendo, corrivamente, di ogni erba fascio. Vero è che simili insufficienze sono largamente compensate dalle pagine succose e ricche di contributi interpretativi originali, che il Ferrara ha dedicato a molte tra le opere miliari del neorealismo, dalla precorritrice *Ossessione* a *Ladri di biciclette* a *La terra trema*, di cui peraltro mi sembra egli eviti di cogliere un aspetto fondamentale: l'assunzione di una dimensione «epica» da parte del quotidiano. Al novero delle pagine felici non ascriverei invece quelle dedicate alla «crisi» rosselliniana, dove il Ferrara accusa la critica di non aver finora saputo dare una spiega-

zione accettabile di tale crisi, ma non riesce a recare un contributo realmente chiarificatore, anzi in certo senso porta nuova confusione, in quanto — lui rivalutatore, forse con eccessivo zelo, di *Germania anno zero* — si dimostra del tutto sordo all'ispirazione di certe parti del *Miracolo* o del mirabile prologo di *Europa '51*.

Un difetto tipicamente giovanile del Ferrara (studioso pur sotto tanti aspetti maturo), difetto il quale fà sì che la sua opera si denunzi automaticamente come « tesi di laurea » (abbiamo avuto tutti debolezze del genere) consiste nell'uso non sempre avveduto delle citazioni. A volte par quasi che gli servano solo per menzionare un amico, come quando (pagina 104) egli rende omaggio al Cintioli per avere osservato (bella scoperta davvero!) che « il vizio più vistoso del cinema... è il rispetto di regole codificate ». Altre volte, invece, le citazioni servono al Ferrara per imbastire polemiche, spesso proficue, ma in qualche caso viziate da un superficiale intendimento del pensiero altrui. Come quando (pag. 332), egli si oppone alla mia affermazione secondo cui la coppia di sposi del *Tetto*, avrebbe molti punti di contatto con quella di *Ladri di biciclette*. Ora, il Ferrara crede di ribattere, osservando che la coppia di *Ladri di biciclette* era ormai resa amara dalle lotte per l'esistenza, mentre quella del *Tetto* è ancora in fase di giovanile speranza. Giusta osservazione, ma che non distrugge affato la mia. Non soltanto perchè, sia pure in circostanze un po' diverse, ambedue le coppie si trovano a lottare per una necessità vitale. Ma sopra tutto perchè (a questo io mi riferivo sopra tutto, il Ferrara non l'ha sospettato) l'affinità tra le due coppie è di natura ben più interiore e riguarda il rapporto, l'equilibrio psicologico tra i componenti di ciascuna: ambedue le volte De Sica ha cercato nella donna una più riflessiva e tenace saggezza rispetto all'uomo, il quale trova in essa un sostegno.

Insomma, quella che va rimproverata al Ferrara è una certa irruenza, appunto, giovanile, una certa punta di presunzione, che lo conduce, per esempio, a finger di ignorare taluni contributi critici che non portano acqua al suo mulino, o meglio che, se ammessi, non gli consentirebbero di sviluppare certe sue polemiche, con l'aria di arrivare a scoperte autonome ed originali. Si veda il caso di Poggioli: la sua posizione indipendente rispetto alla corrente dei « calligrafi », alcune sue intuizioni quasi anticipatrici, eccetera, non sono scoperte del Ferrara. Il quale non esita talvolta a crearsi dei bersagli fittizi, per il gusto di vincere una battaglia a buon mercato, come quando a proposito di *Il sole sorge ancora*, egli afferma (per poi confutare tale opinione) che « si crede ancor oggi che l'opera rappresenti un progresso nei confronti di *Roma città aperta* » (ma chi lo crede seriamente?). Tale creazione di bersagli fittizi è tanto più superflua in quanto, a tempo e luogo debiti, il Ferrara dimostra di saper condurre altre, più fondate, polemiche con acume assai sottile, e con risultati apprezzabili.

Sul piano del giudizio critico espresso in sede storica le riserve suggerite dal volume del Ferrara sono parecchie: non è facile, per esempio, condividere l'atteggiamento bellicosamente liquidatorio da lui as-

sunto nei confronti di Blasetti (si afferma perfino che *Quattro passi fra le nuvole* è il suo film più « felice », con implicita svalutazione di *1860* ed altre opere), di Camerini, di De Robertis (alludo al primo, quello di *Uomini sul fondo*). *Est modus*... Per essere uno storico, il giovane scrittore è talvolta troppo spicciativo, allorchè si tratta di disfarsi di un film che evidentemente non risponde al suo gusto. Come quando, nel bollare giustamente i nefasti dell'ultima Cines, egli, in via di esemplificazione, accosta il fine *Amici per la pelle* a cialtronate sul tipo di *Fanciulle di lusso* (e non *Femmine di lusso*, come erroneamente scrive il Ferrara) e simili.

Ma quel che più sorprende, in un opera che vorrebbe presentarsi come la prima, esauriente storia del neorealismo, è il fatto che il Ferrara conceda la sua attenzione soltanto ai « grandi autori », trattando con evidente impazienza o addirittura ignorando gli altri, epigoni o fiancheggiatori che siano. In sostanza, per il Ferrara il neorealismo si riduce alla grande trinità Rossellini-De Sica-Visconti, con qualche insufficiente cenno su Lattuada, Castellani, Fellini ed Antonioni. Per un volume di questa mole e di queste ambizioni è un po' poco. Avrei voluto che il Ferrara sentisse il dovere di fornire un panorama più completo o comunque motivasse meglio le proprie insofferenze. Per esempio nei confronti del primo Germi: fra le venti sacrosante pagine dedicate a *La terra trema* e le dodici righe dedicate a *In nome della legge* o la secca, nuda menzione di *Il cammino della speranza* poteva esistere un'equa via di mezzo. Altrettanto si dica per la dozzina di righe di liquidazione concesse a *Sotto il sole di Roma* ed *E' primavera...*, mentre un po' « pesante » è l'attribuzione, col senno di poi, a Castellani della colpa per certe degenerazioni bozzettistiche del neorealismo.

Insufficientissimi appaiono ancora i cenni dedicati alle prime opere di Fellini, a *Processo alla città*, allo stesso *Gli sbandati*, verso il quale il Ferrara ostenta una severità che fa contrasto, per esempio, con l'indulgenza usata verso i tentativi (interessanti, senza dubbio) di Antonioni. E non si capisce perchè, apprezzando tanto lo sforzo di Antonioni, il Ferrara si dimostri sordo verso le manifestazioni del così detto realismo borghese, con conseguente, distratta menzione di Emmer, Gora, Pietrangeli, eccetera e mancata discussione di opere senza dubbio animate da un certo impegno, non semplicemente velleitario, come *Febbre di vivere*, *Il sole negli occhi*, eccetera. Da uno storico diligente e mirante a definire un movimento nella sua interezza avrei poi voluto che venissero corrette certe distrazioni rimbalzanti da uno studioso all'altro, che venisse cioè reso un tantino di giustizia, poniamo, a quel film limitato ma spesso umanamente delicato che fu *Proibito rubare* di Comencini, che venisse registrato e spiegato il singolare fenomeno per cui, all'epoca del primo esplosivo fiorire del neorealismo, anche un regista anonimo come Gentilomo potè inserire in *'O sole mio* una sequenza (quella dell'insurrezione di Napoli) di stampo rosselliniano e indubbiamente dotata di un suo respiro epico-documentaristico. Ripeto, il Ferrara, solerte nell'illuminare l'*humus* politico-economico e nel ridiscutere a fondo le figure dei tre

registi maggiori, ha trascurato un po' le altre manifestazioni del neorealismo (che sarebbe iniquo ed ingenuo considerare in blocco come altrettanti sottoprodotti o «deviazioni»).

Vorrei ora segnalare all'autore una serie di sviste o di veri e propri errori di fatto: pag. 4 e altrove: egli usa il termine «prima Cines» per la Cines di Pittalunga e «seconda Cines» per quella di Toeplitz e Cecchi; mentre nell'accezione universalmente adottata «prima Cines» è quella del periodo muto, «seconda» quella dei periodi Pittalunga e Toeplitz-Cecchi, «terza» quella di Freddi.

Pag. 212: tra i film che avrebbero influenzato lo Zavattini di *Darò un milione...* si cita *Tempi moderni;* quando *Darò un milione...* è del '35, mentre *Tempi moderni* uscì negli Stati Uniti all'inizio del 1936 e in Italia nel 1937.

Pag. 213: il Ferrara sostiene che Zavattini giunse «impreparato di fronte al fenomeno neorealista» e che fu De Sica a determinare in lui un mutamento di orientamenti, e non viceversa; ora, in questa affermazione c'è una parte di verità, ma il rovesciamento polemico di termini offerto dall'autore non tiene conto di certi fermenti zavattiniani preesistenti all'inizio della sua collaborazione con De Sica, l'inizio della cui «maturazione» coincide comunque con i primi film cui Zavattini ha recato il suo apporto.

Pag. 221: si afferma che, salvo una, le prime recensioni a *Ladri di biciclette* furono «ammirative e un po' incontrollate»; mentre fra esse ve ne furono anche di seriamente limitative come quella di Fabio Forlivese sulla «*Fiera Letteraria*», con la quale ebbi modo di polemizzare ampiamente nella recensione che al film dedicai su «Bianco e Nero».

Pag. 266: il Ferrara scrive: «Non è certo con i «divi» auspicati da De Laurentis, che il nostro film è riuscito a divenire, nel culmine della sua ascesa, il secondo per importanza nei mercati del mondo». Egli intende con ciò giustamente sottolineare il peso determinante avuto da opere come *Roma città aperta, Paisà, Ladri di biciclette,* ma dimentica fra l'altro che fu il richiamo costituito dalla presenza della Mangano ad aprire per la prima volta a due film italiani (*Riso amaro, Anna*) la via dei grandi circuiti di sale americane.

Pag. 278: il Ferrara, a proposito di *Miracolo a Milano,* sostiene che tale esperienza «è messa da parte totalmente e quasi dimenticata di proposito, tanto che non si avrà più sentore di essa nella carriera del regista — e ciò conferma la definizione di "film tra parentesi"». Mentre è noto come da anni De Sica e Zavattini coltivino il progetto relativo a *Il giudizio universale,* film di «fantasia», evidentemente ricollegantesi a *Miracolo a Milano.*

Pag. 283: nel discorrere di *Bellissima* l'autore scrive: «... il regista si serve non di uno, ma di due strumenti cinematograficamente lucidissimi: l'attrice Anna Magnani, e l'operatore G. R. Aldo, il cui contributo è tutt'altro che scisso da Visconti, anzi potenziato in un unico fattore espressivo». Senonchè ognun sa come la fotografia di *Bellissima* sia stata curata da Piero Portalupi (per la prima parte di riprese) e da Paul Ronald (per la seconda), Aldo rimanendo affatto estraneo alla realizzazione del film.

Pag. 310: a proposito de *La pattuglia sperduta,* si afferma che Nelli con quest'opera ha tentato « di cogliere la maturazione unitaria e democratica dell'Italia 1849, dopo la battaglia di Novara », dimenticando che il racconto *si chiude* con la battaglia di Novara, rispetto alla quale non c'è quindi, nel film, un *dopo.* Probabilmente qui l'inesattezza è, più che altro, di forma.

Pag. 340: a proposito della legge sul cinema attualmente in vigore, si sostiene che essa ha evitato di « tagliare reciso dove almeno si poteva (documentari e attualità...) », mentre, se è vero che tale legge ha riconfermato alcuni vistosi errori del passato, è anche vero che, nei riguardi del *documentario,* ha commesso l'errore opposto, rischiando di gettare via l'acqua sporca ed insieme il bambino. Del resto, altre affermazioni concernenti la crisi economica del cinema italiano risultano un po' avventate e scarsamente approfondite.

Il Ferrara tende spesso infatti, giovanilmente, ad assumere l'atteggiamento del « via di qui, che metto a posto tutto io ». Atteggiamento che lo porta a cadere talvolta in un tono gratuitamente apodittico e ad incorrere in uscite infelici. Come quando, a proposito di *Giulietta e Romeo,* vaneggia di « sonore frasi vuote di senso », del tutto indifferente al fatto che esse siano state, tutto sommato, scritte da un certo Shakespeare. Lo stesso atteggiamento è dato cogliere nella premessa alla bibliografia, dove si sostiene che le bibliografie precedenti sull'argomento sono state all'autore « di poco aiuto ». Il che non metto in dubbio; però, se egli le avesse consultate con minor diffidenza, esse avrebbero forse potuto evitargli certi bizzarri scompensi: per esempio, l'omissione, tra le recensioni relative ad un'opera miliare del neorealismo, di quella, piuttosto ampia, apparsa su uno dei più autorevoli periodici specializzati, mentre, a proposito dello stesso film, non si trascura di ricordare la nota apparsa su un settimanale a rotocalco.

Ciò non impedisce che la bibliografia del Ferrara (pur sensibilmente alleggerita rispetto a quella da lui allegata alla tesi di laurea) costituisca un « corpus » sostanzioso, che rimarrà quale utilissimo punto di riferimento per la consultazione. Lodevole infine è apparso il proposito di introdurre in appendice al volume citazioni da film, aventi doppio carattere, descrittivo (estratti da sceneggiature) e figurativo (singoli fotogrammi ricavati dalle sequenze portate ad esempio). Purtroppo però tale parziale innovazione non assume tutto quello spicco che avrebbe potuto assumere, in quanto (forse per comprensibili ragioni di costo editoriale) i brani citati sono pochi e spesso brevissimi e i fotogrammi riportati sono talvolta in numero un po' esiguo per rivestire la funzione che l'autore vorrebbe.

Non vorrei che questo lungo elenco di rilievi, questa minuta denuncia di manchevolezze suonasse condanna per l'opera del Ferrara. Se ho voluto dimostrarmi esigente nei suoi riguardi è stato perchè l'impegno dell'opera, le sue stesse origini, l'editore e la collana in cui essa ha trovato accoglienza lo richiedevano. Ed anche perchè ho voluto reagire ad una certa eccessiva sicurezza di sè ostentata dal giovane autore e strettamente confinante, come dicevo, con la presunzione. Ma sia chiaro che non

avrei mai dedicato tante pagine alla recensione del volume se non lo avessi ritenuto un meritorio contributo alla storiografia cinematografica. Del resto, non ho mancato di sottolineare alcuni pregi salienti dell'opera, e non mancherà certo chi si diffonderà su di essi come io mi sono diffuso sui difetti. Analizzato partitamente, il libro del Ferrara si presta, come s'è visto, a molti e spesso seri rilievi; il suo pregio maggiore consiste nella solidità dell'impegno e nel lavoro di indagine che esso presuppone. Se l'autore avrà l'umiltà e la pazienza di rielaborare la sua opera, di riscriverne certe parti, di meglio proporzionarne certe altre, « Il nuovo cinema italiano » potrà degnamente rimanere nelle biblioteche come una testimonianza della maturità della più giovane generazione critica italiana.

GIULIO CESARE CASTELLO

* * *

FRANCO BERUTTI: « *Questa è Hollywood* », Sedit, Milano, 1956, pagine 128, tav. f.t. 16.

Se Franco Berutti fosse vissuto in America, probabilmente oggi sarebbe un *columnist* celeberrimo — uno Skolsky, a dir poco, o, se preferite, una Hedda Hopper, una Louella O. Parsons —, e guadagnerebbe dollari a palate. Non per nulla, anni fa, per ragguagliare i lettori di un settimanale intorno alle cose hollywoodiane, aveva assunto uno pseudonimo esotico e femminile: Olga Brand. Lo smascherò un bel giorno Marotta, nella rubrica della corrispondenza con i lettori dello stesso periodico, allorchè, rispondendo ad un quesito relativo alla personalità della misteriosa Olga, la descrisse con dovizia di particolari stravaganti, per poi concludere: « Ma a volte, per brevità, noi in redazione la chiamiamo Franco Berutti ».

Il bello è che Berutti sa essere, quando trova il tempo e la voglia per impegnarsi, un critico tanto gradevole a leggersi quanto sagace. Ma tant'è: non c'è per lui maggior godimento che di guazzare in mezzo a pile di fascicoli delle più assortite riviste americane, per *fans* e non, alla ricerca di ghiotte notizie, di saporiti pettegolezzi. Di questa sterminata e preziosa cultura spicciola è ora frutto la guida di Hollywood che la « Tascabile del Cinema » diretta da Giuseppe Calzolari e Tullio Kezich presenta con il sottotitolo « storia, curiosità e personaggi dell'epoca dal muto al CinemaScope ». Un ignaro che leggesse il volumetto sarebbe autorizzato a credere che Berutti abbia trascorso a Hollywood i migliori anni della sua vita, facendo la spola tra Culver City e *Ciro's*.

E invece quello di Berutti è una sorta di viaggio intorno alla sua camera, viaggio che non è frutto di sbrigliata fantasia, ma, come dicevamo, di puntigliosa documentazione. Il volumetto potrà piacevolmente soddisfare molteplici curiosità: si comincia con i dati « geografico-anagrafici » relativi alla città, si continua con un sommario ma esauriente cenno storico relativo all'industria del film che in essa si è sviluppata, dopo di che vi è una rallegrante scorribanda topografica, con speciale riferimento ai locali e ai centri più tipici della capitale del cinema. Si trovano quindi una vivida descrizione della fauna hollywoodiana nelle sue diverse categorie; un ampio capi-

tolo concernente gli Oscar ed un altro relativo alla censura, e più specificamente al così detto Codice Hays, che viene riprodotto nei suoi articoli più importanti. Conclude il testo un « giudizio » su Hollywood. Completano il volumetto, oltre alle illustrazioni, opportunamente scelte, l'elenco degli Oscar principali dalle origini ad oggi e un indirizzario comprendente gli studî cinematografici, gli alberghi, i ristoranti, i locali notturni, gli studi radiofonici e televisivi.

Questa è Hollywood è un libro insolito ed utile. E' il segno tangibile di un lungo amore perseguito attraverso vie in apparenza frivole; è il frutto di assidui studi (l'autore non ignora, naturalmente, classici della letteratura su Hollywood, come quello del Rosten), dei quali Berutti ha in questa occasione offerto al lettore il succo sotto forma di *Baedeker* scritto in punta di penna.

G. C. CASTELLO

* * *

MICHELE GANDIN: « *Il tetto* » *di Vittorio De Sica*. Cappelli, Bologna, 1956; pagg. 260, ill. f.t. 85.

La collana « Dal soggetto al film » diretta da Renzo Renzi è arrivata al suo quarto volume (ora da poco è uscito quello dedicato a « *Le notti di Cabiria* di Fellini). I primi erano stati dedicati ad opere di grande rilievo spettacolare e di derivazione letteraria; si erano quindi prestati ad accostamenti molteplici, intesi ad illuminare il lavoro compiuto dai riduttori, nonchè a sfoggio di riproduzioni e ragguagli relativi alla soluzione di complessi problemi decorativi, riguardanti la scenografia, l'arredamento, i costumi, il colore. E via dicendo. Il terzo volume era stato consacrato, in particolare, a *Guerra e pace*, cioè al massimo sforzo compiuto dal nostro cinema sul piano della grossa macchina spettacolare all'americana.

Il volume dedicato a *Il tetto* presenta, come dire, il rovescio della medaglia, dal punto di vista della creazione cinematografica. Esso documenta cioè il lavoro compiuto per preparare e realizzare una delle opere più programmaticamente « neorealistiche » prodotte dal cinema italiano. E' sufficiente questa circostanza per conferire al volume un interesse insolito. Non era mai accaduto infatti, finora, che il così detto metodo zavattiniano venisse tanto ampiamente documentato. Il Gandin, solerte compilatore del volume, non ha trascurato nulla di essenziale, nella sua amplissima scelta del materiale, la quale ha pur dovuto tenere conto di elementari esigenze di spazio. Il lettore è così posto in grado di seguire il cammino del *Tetto* dalla prima idea all'uscita del film (un periodo di circa quattro anni), attraverso le successive elaborazioni del soggetto, della sceneggiatura e del montaggio, le quali hanno tenuto preciso conto delle risultanze di inchieste minuziose svolte o fatte svolgere da Zavattini e De Sica. Di particolare interesse risultano alcune variazioni sostanziali subite, nel corso del tempo, sia dalla vicenda (la soppressione dell'acquisto del terreno ad Ostia da parte del protagonista e lo spostamento della fase cruciale dell'azione ai Fossati di Sant'Agnese), sia dal montaggio (l'eliminazione delle scene iniziali, in seguito alla decisione di aprire il film con il matrimonio, allo scopo di conferire mag-

gior immediatezza al discorso narrativo). Pure interessanti sono le note relative alle piccole modifiche dell'ultima ora subite dall'opera compiuta, anche in seguito all'esito della proiezioni di Cannes. Ma soprattutto istruttiva risulta la lettura, come si diceva, per quanto riguarda l'esemplificazione del metodo di Zavattini, basato sull'inchiesta (a questo proposito è curiosa a rilevarsi l'osservazione di un gruppo di muratori interpellati, secondo i quali l'interrogante la sapeva più lunga di loro in materia, per lo meno dal punto di vista teorico...).

Si sa come al *Tetto* siano state rivolte da più parti accuse di freddezza, di mancanza di un calore umano, tale da rendere i suoi protagonisti cari allo spettatore. Io personalmente trovo che freddezza, sostanzialmente, non esiste e ritengo che per tale sia stato scambiato il pudore con cui De Sica ha seguito le creature sue e di Zavattini. La documentazione del lavoro preventivo svolto legittima tuttavia il sospetto che un simile effetto su parte della critica e del pubblico possa essere anche frutto dell'eccesso di puntiglio nell'applicazione del metodo dell'inchiesta (non si dimentichi che lo « zavattinismo » preso troppo alla lettera ha dato risultati negativi nell'episodio di Caterina Rigoglioso de *L'amore in città*). Dal canto suo il Gandin, basandosi su dichiarazioni dello scenarista e del regista da lui riprodotte, sostiene in apertura di volume, e probabilmente non senza ragione: « Non vogliamo... dire che *Il tetto* — senza questo continuo autocontrollo consapevole e, secondo noi, purtroppo anche inconsapevole — sarebbe stato più bello. Vogliamo semplicemente dire che sarebbe stato diverso, perchè, con tutta probabilità, sarebbe stato impostato e girato in maniera più drammatica e la vicenda individuale di Natale e Luisa che cercano casa sarebbe stata maggiormente legata al momento storico e politico che stiamo attraversando: avrebbe cioè avuto un respiro più ampio, degli echi più profondi. Ci è sembrato doveroso ed utile sottolineare tutto questo al lettore, perchè ci pare che l'autocensura sia uno dei maggiori pericoli che minacciano gli uomini di cinema in tutto il mondo, in quanto li corrode e li svuota quasi a loro insaputa provocando una pericolosa frana morale e intellettuale ».

G. C. Castello

Le rubriche

Formato ridotto

L'OTTAVO CONCORSO NAZIONALE DI MONTECATINI — Siamo sempre più convinti che al Concorso nazionale del film d'amatore non si dedica tutta l'attenzione che esso merita. Quando si discorre di cultura cinematografica in Italia ci si riferisce ai Circoli del cinema e troppo spesso si ignorano le energie di coloro che della cultura, sia pure di tono medio e non sempre o non ancora ben assimilata, intendono servirsi come di uno strumento attivo, da porre al servizio di una prospettiva personale. E non si tratta di cultura semplicemente cinematografica, di conoscenza specifica del linguaggio, quanto piuttosto — ciò che più conta — di sensibilità alla cultura congiunta all'impegno di tradurla in fatto cinematografico. Si tratta, in ogni caso, di una sensibilità embrionale, spesso incontrollata; ma comunque degna della massima attenzione, perchè le premesse per uno sviluppo più organico che essa contiene, meritano di essere raccolte, incoraggiate e convogliate in un ambito non più sperimentale. Non importa, per ora, che i più notevoli tentativi del cineamatorismo italiano si muovano in terreno friabile, ora perchè troppo ambiziosi, ora perchè l'impiego del mezzo tecnico è ancora insufficiente a dar forma adeguata ad una originale intuizione. Importa che i tentativi, di giovani registi e di fotografi e di attori, non abbiano a rimanere tali ancora per molto e non si disperdano soltanto nel dilettantismo dei loro autori.

Chi ha seguito la rassegna di Montecatini di quest'anno — come, del resto, quelle degli anni scorsi — sa che il nostro discorso non abbraccia tutta la produzione dei cento e più lavori presentati in concorso. Esso si rivolge ad un numero limitato di film, forse una decina in tutto; il rimanente essendo frutto molto spesso di un'assoluta indifferenza od ignoranza, da parte di alcuni cineclubs, delle funzioni che deve proporsi l'organismo della FEDIC. Da un discorso complessivo si può comunque rilevare che le attenzioni del cineamatorismo italiano sono rivolte al film a soggetto piuttosto che a quello documentario: la qual cosa si spiega facilmente considerando che il primo richiede in ogni caso un contributo di idee, mentre per il secondo sono ancora molti coloro che presumono che una serie di riprese panoramiche, collegate senza scrupolo di montaggio, basti a far opera documentaristica.

Tuttavia, proprio fra i documentari si è avuto quest'anno un film che, oltre a vincere il trofeo della categoria, si è meritato il gran premio assoluto. Si intitola *Piazza del Carmine* ed è stato realizzato interamente — dal soggetto alla regia, dalla fotografia al montaggio — da un giovane cineamatore di Firenze, Benito Buoncristiani; il quale si è servito dei limitatissimi mezzi tecnici offertigli dalla cinepresa 8 mm. La opera non poteva non risentire delle difficoltà incontrate in sede di ripresa e di montaggio, e non manca di qualche iterazione d'immagini che poteva vantaggiosamente essere evitata; ma ciò non ha per nulla impedito che la personalità dell'autore, il suo sensibile giudizio sulla realtà rappresentata, trasparissero chiaramente dall'unitario sviluppo del racconto, ricco di immagini, e di loro accostamenti, pregni di umano significato. La realtà propostaci dal Buoncristiani è quella contenuta in una piazza dell'immediata periferia di Firenze, che prende il nome dalla chiesa del Carmine ed è contornata da alti caseggiati popolari; in un canto della quale è stata momentaneamente allestita una piccola arena di saltimbanchi.

Ciò che l'autore ci rappresenta non è tanto un aspetto casuale della vita che quotidianamente si svolge nella piazza, quanto una porzione di essa, scrupolosamente selezionata in relazione a ben determinati stimoli sentimentali. E' una visione costantemente soffusa di malinconia, alla definizione della quale concorre ogni elemento della rappresentazione dalla tonalità grigia della fotografia al clima autunnale, dagli aspetti umani colti nei momenti di maggior solitudine ed amarezza all'adeguato commento musicale. Tutto è armonicamente conchiuso nel giro di una giornata, soltanto per breve tratto illuminata da un pallido sole che si accende riflettendosi in una pozzanghera. La posizione sentimentale dell'autore è trasferita nella presenza di un bambino, pur esso triste e solo, che la visione introduce, a tratti accompagna ed infine conchiude. Quando a sera una piccola folla si riunisce attorno all'arena dei saltimbanchi, il Buoncristiani riesce a cogliere una serie di impressioni umane particolarmente toccanti, pur sempre risolte nella chiave voluta. A quell'umanità pare non sia concesso alcuno spiraglio di sereno abbandono; tuttavia, il pessimismo senza speranza è riscattato da un accorato e commosso sentimento di solidarietà.

Benito Buoncristiani non è nuovo alle rassegne cineamatoriali: l'anno scorso ci impressionò favorevolmente il suo *Ragazzo alla finestra,* di cui *Piazza del Carmine* è il naturale sviluppo; quest'anno un altro documentario, *La pianura,* portava la sua firma. Realizzata a colori, questa opera rivela, se non minore impegno, una minore organicità; ma la prospettiva è sempre la stessa: anche qui il paesaggio naturale è colto negli aspetti più crudi, rappresentati da una campagna brulla, sferzata da un sole accecante, in cui alcuni braccianti sono condannati ad un ingrato lavoro. La fedeltà del Buoncristiani ad una particolare tematica è una altra garanzia del carattere di esigenza espressiva che assumono le sue opere.

Il trofeo per il miglior film a soggetto è stato assegnato a *La porta aperta sulla strada,* di Nino Giansi-

racusa (C.C. Milano), il quale si è rifatto nientemeno che a « I santi vanno all'inferno », il romanzo di Cesbron sui preti operai. L'impegno non poteva essere più ambizioso; ma l'autore è riuscito a condurlo in porto senza lasciarsi tarpare del tutto le ali. Merito non indifferente del Giansiracusa è stato quello di essere riuscito a trasferire in un racconto cinematografico di breve durata (meno di mezz'ora) l'intimo significato del noto testo letterario, sceneggiandone un episodio denso di sostanza narrativa. Il personaggio del protagonista ne risulta strutturato abbastanza organicamente, seppure a scapito delle molte figure di contorno. Il racconto si dipana con notevole scioltezza; ma molto raramente s'incontrano soluzioni narrative che non siano semplicemente quelle offerte dal dialogo.

I cineamatori presenti a Montecatini si sono dimostrati compatti, la sera della premiazione, nel non condividere il verdetto della giuria sul film di Giansiracusa ed hanno riversato tutto il loro entusiasmo sul vincitore del secondo premio, *Marco del mare,* realizzato da Piero Livi e Giangiacomo Guadagni (C.C. Olbia). La cosa si giustifica facilmente se si consideri che quest'opera si presenta, in effetti, pregna di suggestioni figurative e splendida nella struttura tecnica, per soluzioni di regia e di montaggio, e nella condotta della recitazione, sopratutto del protagonista, affidato alla maschera straordinariamente fotogenica del giovane Matteo Maciocco. La vicenda, rifacendosi alla molnariana leggenda di « Liliom », riguarda il personaggio di un pescatore, il quale, inghiottito dal mare durante una tempesta, ha il privilegio di ritornare dopo qualche tempo tra i suoi cari per constatare, senza che la sua presenza sia da questi avvertita, di essere sempre vivo nel ricordo. Una sceneggiatura più attenta e più organica avrebbe potuto fare del delicato racconto una opera davvero eccezionale. Non mancano, infatti, alcune situazioni felicemente tratteggiate in punta di penna e risolte con notevole sensibilità espressiva, tra cui ricordiamo lo incontro di Marco con l'ex fidanzata e quello con la madre. Ma questi brani si aggiungono ad altri meno efficaci — Marco che assiste al matrimonio dell'ex fidanzata — e che s'inseriscono non senza sforzo nel contesto del racconto.

Un'opera che rappresenta quanto di più arduo si potesse concepire nell'ambito del film d'amatore — e non di questo soltanto — è *Ecce Lignum,* di Paolo Capoferri (C.C. Bergamo), che vi ha inteso spiegare il reale significato del rituale liturgico della Quaresima, traendo motivo dalle vicende concatenate di quattro peccatori, tre dei quali perverranno al pentimento e alla salvazione. Un tono altamente solenne, sottolineato anche dagli effetti chiaroscurali della fotografia, accompagna tutto il racconto, intramezzato dai cori della liturgia. Ma se tale impostazione si adatta perfettamente alla seconda parte del film, strettamente liturgica, si traduce in stridente magniloquenza nelle sequenze in cui vengono presentate le vicende singole dei quattro peccatori. Resta da rilevare la straordinaria maturità tecnica del Capoferri — già esplicata lo scorso anno nell'*Andrea Fantoni* — relativa alla composizione delle

inquadrature ed alla qualità della fotografia.

Il C.C. Ferrara — uno dei più attivi e provveduti affiliati della FEDIC grazie all'entusiasmo del presidente Giorgio Piacentini ed al contributo di un giovane regista, Ezio Pecora, cui già si devono alcune delle migliori affermazioni del cineamatorismo italiano — ha presentato anche quest'anno un nutrito gruppo di opere, tra le quali fanno spicco *Fili spinati*, *Pompeo e le relazioni umane* e *L'invito*. La prima, dovuta al gruppo Pecora - Piacentini - Santini-Zecchi, è un'accorata requisitoria contro le irrazionali limitazioni imposte dai confini, esemplificata attraverso una delicata, e al tempo stesso drammatica, vicenda familiare. Il racconto, basato su un'accurata sceneggiatura, si avvale di una bella apertura di immediata rispondenza umana, che poi si attenua per lasciar adito a toni più contenuti, che nulla concedono alla facile retorica. Anche la recitazione vi appare sempre misurata, e particolarmente efficace.

Analoghi pregi di esecuzione, nonostante qualche scadimento di tono, si riscontrano nel gustoso *Pompeo e le relazioni umane*, di Marchetti-Nonato-Pecora-Schiesari: la breve vicenda delle quotidiane umiliazioni patite da un umile « travet », che leggendo una pubblicazione sulle « relazioni umane » sogna di prendersi una rivincita sui suoi superiori, non è del tutto originale, ma è sorretta da garbate annotazioni relativamente al modesto impiegato ed al suo direttore generale. *L'invito* è dovuto, sia pure con la collaborazione tecnica del Pecora, alla sensibilità tutta femminile di una regista di soli quattordici anni, Paola Marchetti; la quale ha avuto spesso la mano felice nel descrivere le reazioni psicologiche di un'adolescente che, dopo aver invitato ad un ricevimento danzante in casa sua un compagno da lei segretamente amato, si vede da questi trascurata a vantaggio di una sua amica.

Luigi Nucci e Giorgio Bertolotti (C.C. Firenze) hanno proposto un ambiente analogo ed analoghe figure di adolescenti ne *La scrivania della nonna*, che però si risolve con note di un falso sentimentalismo. Dello stesso C.C. Firenze, che ha presentato la migliore selezione del Festival, abbiamo preferito *L'ultimo esame*, di Mario Fondelli e Gastone Menegatti. Il film, organicamente raccontato, descrive le trepidazioni di un giovane medico, da poco laureato e destinato ad una condotta di paese, che affronta e supera brillantemente l'ultimo importante esame della sua carriera soltanto in occasione del suo primo intervento operatorio su una gestante.

Il C.C. Milano, oltre al film vincitore del trofeo FEDIC, ha presentato, sempre nella categoria « a soggetto », altri due lavori di rilievo: *Quando scende la sera*, di Fortunato Marazzi, e *Ultima risorsa*, di Giovanni Cacioni. Il primo si rifà ad una novella di Dino Buzzati e riesce a tradurre con sufficiente efficacia il clima, sempre in bilico tra il reale e l'irreale, ed il caustico significato simbolico, che contraddistinguono la opera letteraria dello scrittore cadorino. Il secondo ha meritato il premio destinato al film « più gaio »: vi è rappresentata la situazione di un gruppo di cineamatori che, dovendo preparare un film per il concorso di Montecatini, si spremono le meningi

alla ricerca di un soggetto adeguato: dal genere passionale a quelli più edificanti ed in costume, le varie idee vengono sistematicamente scartate in favore di un film « giallo », la cui realizzazione va, però, a catafascio a causa di una serie di gustosi incidenti; non rimane che una ultima risorsa: un bel documentario a colori sui fiori, che salva puntualmente la situazione. *Intermezzo,* di Giuseppe Sacchi (C.C. Biella), oltre che per la padronanza dei mezzi tecnici dimostrata dall'autore nel descrivere l'insorgere di una momentanea passione amorosa tra un bracciante e la figlia del proprietario di una fattoria, va segnalato per l'efficacia espressiva conferita dall'attrice dilettante Ivana Ramella al personaggio della protagonista.

Il genere « giallo » e quello « neo-realista » sono stati tentati con qualche impegno superficiale rispettivamente da Ludovico Bellesini (C.C. Bologna) con *Il delitto perfetto di madame Roby* e da Roberto Joos (C.C. Gorizia) con *Oggi il sole acceca.* Tra i film « per ragazzi » può essere ricordato il solo *Michelina Mangiafuoco,* di Sandro Talamazzini (C.C. Cremona), che si è distinto su tutti gli altri della categoria per la bontà del tema, per il tono e la tecnica facilmente acquisibili dal pubblico piccino e per la sensibile interpretazione della piccola Bruna Fanti. L'edificante vicenda — una bambina, prima malvista dalle compagne di scuola per la sua umile condizione e per l'attività che è costretta a svolgere a fianco del padre che si esibisce per le strade in modesti numeri d'attrazione, si vede infine ricontornata da sentimenti di solidarietà — è affidata a soluzioni narrative assai schematiche, ma proprio per questo di immediata rispondenza, in armonia con le finalità propostesi dall'autore.

Buoni risultati si sono avuti anche da alcuni film « di fantasia », nonostante i limiti propri di questo genere di realizzazioni, che si affidano a suggestioni esclusivamente epidermiche, proprio per mancanza, nei loro autori, di una fantasia realmente fervida e fattiva. Come saggi di una straordinaria abilità vanno, dunque, apprezzati *S 685,* di Giulio Bonfante (C. C. Piemonte), che ripete il tentativo di Jean Mitry di tradurre in immagini virtuosisticamente ritmate di un convoglio ferroviario in corsa la sinfonia « Pacific 231 » di Arthur Honegger, e *Acqua,* di Federico Rampini (C.C. Bergamo), che si rifà alle « Quattro stagioni » di Vivaldi per comporre una sinfonia di immagini visive pazientemente scelte, fotografate, dettagliate e montate in perfetta rispondenza con i corrispettivi ritmi musicali. Di natura surrealistica, e qua e là sorretto da una vena spiritosa, è l'esperimento tentato da Edoardo Carlevaro (C.C. Genova) con *Diva sfinge,* in cui si avvertono diretti riferimenti al Clair di *Entr'act* e al Dreyer di *Vampyr.* Di un gusto ancor più discutibile e decadente sono le prove offerte da Mario Carnevali (C. C. Carrara) con *Il tramonto di Venere* e da Ruggero d'Adamo (C.C. Venezia) con *Tavolini di caffè.* Ad una vivace fantasia si affida, per contro, un ottimo film di pupazzi animati, *Incantesimo di mezzogiorno,* realizzato a colori con tecnica esemplare e con ricchezza di invenzioni divertenti da Candiolo-Moreschi-Porre (C.C. Sanremo); mentre per il film

di animazione *Big Ben* l'autore Giuseppe Perosino (C.C. Piemonte) si è rifatto abilmente alla tecnica del disegno astratto eseguito direttamente sulla pellicola secondo la maniera del canadese Mac Laren.

Si è detto più sopra del livello scadente riscontrato nella massa dei 65 documentari presentati quest'anno in concorso. Ciò non toglie, tuttavia, che una decina di questi, oltre al vincitore del gran premio assoluto, meriti di esser presa in considerazione. Ci riferiamo anzitutto a *Briccola n. 115,* di Aguglia-Depaoli-Massia (C.C. Piemonte), le cui immagini particolarmente suggestive, benchè non sempre coerentemente ordinate nel montaggio, si affidano ad un impressionismo fotografico che, anche in virtù di un appropriato commento di musica jazz eseguita da Lee Konitz, riesce a suggerire una pregnante atmosfera di lirico abbandono. *Apricale,* un paesino che, situato a 30 km. da Sanremo presso il confine francese, si va lentamente spopolando per l'ingrata natura del territorio, ha offerto l'interessante argomento ad un altro buon documentario, dovuto ancora al gruppo Candiolo-Moreschi-Porre del C.C. Sanremo. Della consueta pulitezza che caratterizza la produzione ferrarese si avvale *Il sarto dei 300 all'ora,* di Cavaliere e Pecora, relativo alla confezione su misura delle carrozzerie per fuori serie da corsa.

Nell'ambito del film a carattere turistico, oltre al corretto *India: Jaipur,* di Giorgio Monti (C.C. Treviso) si è distinto *Pompeianum drama,* di Capaldo-Cappa-Marino (C.C. Napoli), per il non comune impegno didascalico con cui è stato trattato l'abusato argomento. Per finire con un brevissimo accenno ai migliori documentari scientifici e didattici va rilevato che, se *La gallèria mellonella,* di Elio Ciol e Vincenzo Miggiano (C.C. Udine), apporta un contributo alla conoscenza scientifica, *Si può nascere anche prima,* di Eugenio Niero (C.C. Cremona), oltre che servire a scopo d'insegnamento per assistenti sanitarie ha il pregio di essere presentato come un racconto interessante.

LEONARDO AUTERA

* * *

Dal 13 al 15 settembre si terrà anche quest'anno a Cesena il Festival nazionale del film d'amatore, ormai giunto alla sua quinta edizione. Vi possono partecipare tutti i cineamatori italiani con film 8 o 16 mm. che non superino i trenta minuti di proiezione. La scheda di adesione dovrà essere compilata entro il 20 agosto, e accompagnata dal versamento di lire mille per ogni pellicola in 8 mm. e di lire 1.500 per ogni pellicola in 16 mm. Oltre a vari premi speciali, una commissione giudicatrice assegnerà i premi individuali di lire centomila al miglior film 16 mm. e di lire cinquantamila al miglior film 8 mm.

* * *

Patrocinato dalla presidenza nazionale del Centro turistico giovanile e dall'Ente comunale per il potenziamento del mercato mobiliero, dal 20 al 28 ottobre avrà luogo a Lissone il secondo Festival nazionale di cinematografia a passo ridotto, dedicato a film riguardanti « aspetti di vita turistica oppure arte, folclore, lavoro, storia, cultura, sport o manifestazioni tradizionali in genere ». La giuria per l'assegnazione dei premi sarà formata da Ezio Croci, don Giuseppe Gaffuri e Leonardo Martini.

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

in collaborazione con **DALE KRAMER**

Capitolo IX

Non sono di quelli che sospirano sempre per il « buon tempo antico », ma i giorni passati nello studio della 26ma Strada furono meravigliosi e non torneranno mai più. I vecchi cineasti parlano di noi come di una lieta famiglia; ci volevamo bene, ma c'era dell'altro: quando si crea qualcosa di nuovo si prova sempre un senso di gioia.

Poco tempo fa, incontrai Richard Murphy, che era allora il capo della sezione scenografica, e che si occupa ancora di quel ramo ma su scala molto maggiore. Murphy mi fece vedere una fotografia presa durante una cena all'inizio della primavera del 1914 e gli occhi mi si inumidirono nel guardarla e cercare i nostri vecchi collaboratori. C'era, naturalmente, Dan Frohman con un'aria molto dignitosa, malgrado il piccole grembiule che portavamo tutti; i baffi di Porter erano più larghi e puntiti del solito. Ho già menzionato qualche altro nome: Frank Meyer, Al Lichtman, Ben Schulberg, Al Kaufman, J. Searle Dawley; gli altri nella fotografia erano Jams Kirkwood, attore e regista, Hugh Ford, noto regista di teatro, Bing Thompson, un regista che era stato con la Vitagraph, Francis Powers, altro regista, Bill Marshall, Bill Marintelli ed Emmett Williams, tutti operatori; Jack Stricker, macchinista; Bill Riley, trovarobe; Al Kramer, elettricista e Dick Murphy. Erano quasi tutti giovani, eppure erano già veterani del cinema. Murphy era stato presente il giorno in cui D. W. Griffith si era presentato alla Edison cercando di vendere una sceneggiatura. Porter, dopo averci

dato un'occhiata, gli aveva ingiunto di rimettere il manoscritto in tasca, dato che Griffith era il protagonista di *Il nido dell'Aquila* che doveva iniziare proprio quel giorno. Murphy e Riley avevano allestito un'aquila a cardini da manovrare a mezzo di fili nella lotta che Griffith doveva sostenere durante l'ascensione di una vetta, per salvare un bimbo che l'aquila aveva rapito. Mancò poco che la carriera di Griffith non finisse in quell'occasione, perchè i fili si ingarbugliarono fin quasi a strozzarlo. Egli era poi andato alla Biograph.

Murphy era felice del progresso raggiunto nella tecnica cinematografica, quando si trasferì allo studio nella 26ma Strada. Alla Edison e poi alla Rex, dove era andato insieme a Riley e Porter, la macchina da presa veniva fissata al pavimento per evitare le vibrazioni e, quando occorreva un cambiamento di scena, era più facile cambiare il « set » che muovere la macchina. Porter, sempre meticoloso, era arrivato a muovere tutta la scena sia pure di soli quindici centimetri. Anche senza spostamenti di scena, Murphy aveva sempre molto da fare: potevano chiamarlo per trasformare un tavolo in un pianoforte, con l'aiuto di un po' di cartone e di vernice. Se ci voleva un tappeto, Murphy o qualcuno dei suoi lo dipingeva sul pavimento ed egli creava su di un fondale di tela meravigliosi castelli, foreste, strade o qualsiasi altro sfondo. Murphy dipingeva con realismo, ma c'erano dei limiti e questo gli causò molte noie con John Barrymore, un pignolo dal temperamento volubile. John non voleva fare l'attore; il suo ideale era dipingere nello studio a Greenwich Village. Ma non sempre: durante la notte ed il resto del giorno gli piaceva amoreggiare e far buriana. A quei tempi (aveva appena superato la trentina) egli era senza dubbio l'uomo più bello del mondo: ogni produttore teatrale lo cercava e di conseguenza egli non si curava delle pressioni che molti produttori teatrali esercitavano sugli attori per tenerli lontani dal cinema. Avevo l'abitudine di andarlo a trovare nel suo camerino o dovunque si trovasse.

« Jack — gli dicevo — ho una sceneggiatura per te ».

Mi ascoltava sempre in silenzio, mentre gli spiegavo in sintesi il soggetto e raramente mi dava una risposta. Dopo un po' io gli mandavo a chiedere la sua decisione tramite uno dei suoi amici. Appena si trovava sul « set », Barrymore pensava solo al lavoro ma insisteva nel fare le cose a modo suo e aveva talvolta degli scatti

di nervi. Dava però sempre il meglio di sè e chiedeva che tutti facessero altrettanto. Preferiva i soggetti che contenessero l'amore, l'avventura o la commedia. La più aspra battaglia che dovemmo sostenere con Barrymore fu quando si dovette decidere di saltare attraverso una vetrata a colori. I suoi primi film furono *Un cittadino americano* e *L'uomo del Messico;* l'affare della finestra venne più tardi. Murphy e Riley avevano acquistato una magnifica vetrata da una chiesa in demolizione. Tenevano sempre d'occhio le imprese in demolizione perchè da una vecchia villa potevamo, ad esempio, recuperare una balaustra o una bella porta che dava un certo senso di realismo al « set ». Secondo la sceneggiatura, John Barrymore doveva saltare attraverso una finestra per sfuggire un marito ingannato che stava sopraggiungendo. Dopo che la vera finestra era stata ripresa, Murphy la sostituì con una dipinta che doveva servire per il salto, ma appena Barrymore la vide, successe il finimondo: non poteva saltare attraverso una finestra dipinta; la scena ne sarebbe risultata falsa. Se doveva fare l'attore per guadagnarsi il pane, ebbene egli avrebbe solo accettato la finestra vera. La mia scrivania fu quasi demolita dai pugni che ci batteva sopra. Gli feci presente, come già avevano fatto tutti gli altri, che si sarebbe fatto male, ma non gli importava e per meglio sostenere il proprio punto di vista, John abbandonò il lavoro; o forse aveva solo bisogno di una scusa. Quando un attore o regista diventava particolarmente emotivo per la mancanza di un attrezzo e spariva, spesso ci veniva il sospetto che ci fosse qualcosa sotto. Alla fine, Murphy e Jack Stricker, il macchinista, costruirono un'altra finestra usando un composto di resina al posto del vetro; mettendo le due finestre l'una accanto all'altra non si poteva distinguerle: solo Barrymore, dopo averle osservate, stava già per andarsene.

« Potremmo metterle ambedue in campo — gli propose allora Murphy — farai la tua scelta al momento di saltare ».

A me parve un'idea eccellente. Come le altre mattine, ero arrivato sul « set » per salutare la « troupe » e sentire le divergenze esistenti fra attori e registi per cercare di risolverle, e dopo aver ascoltato Murphy che offriva questa felice soluzione a un'impassibile ma eccitato Barrymore, andai fiducioso nel mio ufficio. Un terribile schianto mi fece correre fuori della stanza e vidi Barrymore che si stava rialzando dai rottami della famosa finestra. Sembrava più contento, ora, e non si era fatto neanche un graffio.

Ci voleva un rumore notevole per attirarmi fuori della stanza, dato che avvenivano sempre le cose più strane. Un altro incidente durante le riprese di un film con Barrymore mi fece saltare dalla poltrona; ma questo fu niente in confronto all'effetto che ebbe su Frank Meyer che si trovava nel suo laboratorio al piano inferiore. Il malvagio, secondo il soggetto, volendo uccidere l'eroina, aveva piazzato degli esplosivi sotto una casa, e Barrymore doveva salvarla portandola fra le sue braccia giù per le scale. Prima che la casa venisse distrutta si doveva solo vedere una rampa di scale che saltava in aria. Murphy e Riley avevano posto la dinamite sotto la scala, ricoprendola con dei trucioli. Forse avevano messa una carica eccessiva, ma comunque non sapevano che la dinamite esplode dalla parte che offre minor resistenza e la carica fece un buco nel pavimento; proprio nel punto dove era il laboratorio: un pezzo di trave mancò Frank Meyer per un pelo.

Naturalmente, quella volta John Barrymore era del tutto innocente e non voglio dare l'impressione che egli ci desse sempre dei fastidi a bella posta. Ma l'inizio di un suo film per noi era sempre una specie di segnale d'allarme. Barrymore aveva simpatia per Al Kaufman e questi lo accompagnava la sera in città con la speranza di portarlo a casa presto, o almeno abbastanza presto. Una volta a letto, John non aveva mai alcuna fretta di rialzarsi ed una volta fuori del letto, spesso dimenticava il film e si metteva a dipingere. Al aveva l'incarico di recarsi allo studio di Barrymore nel Greenwich Village, pregandolo di alzarsi se era ancora a letto e cercando di convincerlo ad andare al lavoro; ma Al non sempre aveva successo. Dopo che Barrymore era sparito per alcuni giorni da casa e dal nostro studio, avvertivo Murphy e Riley di andare a cercarlo al porto. Essi di solito cominciavano le ricerche dal bar preferito di Barrymore nella 12ma Strada e, se era necessario, continuavano da un bar all'altro. Questo sistema non aveva effetti molto favorevoli sul buon andamento dei reparti attrezzi e scenografi, ma riuscivano spesso a riportarlo indietro. Ora forse si possono ricordare questi episodi con piacere, ma allora ci potevano anche portare sull'orlo del disastro, dato che i quattrini erano pochi e spesso avevamo in lavorazione un film già venduto ai distributori, per ottenere i fondi necessari alla sua realizzazione. Data la carenza di spazio nello studio, dovevamo fare i piani di produzione con molta cautela, buttando giù un vecchio « set » e ricostruendone un altro in

una notte, in modo che un'altra « troupe » potesse iniziare le riprese del nuovo film. In uno di questi momenti cruciali, Barrymore non si limitò a sparire ma, arrivò a rapire anche il regista del film. All'inizio della lavorazione gli avevo fatto una proposta. « Senti, Jack — gli dissi — puoi scegliere l'ora d'inizio della ripresa entro mezzogiorno, purchè tu mi prometta di lavorare per otto ore appena siano incominciate le riprese ».

« Troppo giusto » mi rispose.

« Ci danneggerebbe molto se non finissimo questo film in tempo — aggiunsi — e ci saresti di grande aiuto se tu stessi lontano dall'alcool ». John mi stese la mano: « D'accordo ».

Sapevo che era convinto di ciò che diceva. Il film era quasi finito, quando una volta arrivò mezzogiorno e Barrymore non era apparso. Passarono diverse ore ed Al andò nella sua abitazione di Greenwich Village, mentre Murphy e Strickler battevano il fronte del porto, ma tutto fu vano. Alla fine, James Kirkwood, il regista del film, si offrì di ritrovarlo: era amico intimo della famiglia Barrymore e sapeva meglio degli altri quello che era in gioco. « Credo sia nascosto al Club degli attori e sono sicuro che non verrebbe al telefono — mi disse —. Se non è lì, qualcuno saprà dove rintracciarlo. Ora ci vado e se lo trovo lo trascino qui per la collottola ». Kirkwood era anche lui membro di quel famoso Club degli attori in Gramercy Park.

« Ti prego — lo scongiurai — cerca di non rovinargli quel famoso profilo ».

Un'ora più tardi, Kirkwood telefonò di averlo trovato e di essere sulla via del ritorno. Passarono tre giorni, e nessuno dei due apparve. Era successo, si seppe poi, che Barrymore aveva accettato di rientrare a condizione che Kirkwood si fermasse con lui all'Albergo Biltmore per un bicchierino e Kirkwood non si oppose. Nel bar Barrymore ordinò due bicchieri di assenzio — quella potente bevanda era proibita in America — e Kirkwood non voleva berlo; ma Barrymore, quando voleva, riusciva ad essere una delle persone più persuasive di questo mondo. Lo convinse; Kirkwood non sapeva però che appena i barmen del Biltmore vedevano giungere John Barrymore, gli servivano dosi doppie. Quei due bicchieri di assenzio furono i primi ma non gli ultimi. Se mai sarà necessaria una testimonianza perchè l'assenzio rimanga fuorilegge, sarò felicissimo di offrire la mia.

La preferita dello studio era Mary Pickford che più di una attrice in ascesa, per la famiglia della Famous Players rappresentava la figlia o la sorella preferita. Mary aveva le mani in pasta dovunque: scriveva sceneggiature, discuteva con i registi, dava suggerimenti agli altri attori; ma tutti sapevano che lo faceva per il bene del film e le sue idee erano sempre d'aiuto. Non c'è dubbio che Mary avesse ambizione di salire e che una parte della sua testa fosse una specie di registratore di cassa. Sono sicuro che Mary sarebbe giunta al posto di comando nella United States Steel (la maggiore società di acciaierie degli Stati Uniti) se avesse deciso di essere una Carnegie invece che una stella del cinema. Non esisteva però alcuna divisione di casta e Mary era l'ultima a volerla stabilire; era sinceramente interessata nelle persone che l'attorniavano. Una volta Emmett Williams, il suo operatore preferito, soffriva di mal di denti e tutti cercarono di mandarlo da un dentista. Williams era venuto dalla Biograph dove aveva imparato la « illuminazione alla Rembrandt » da Billy Bitzer, l'operatore di Griffith. Da principio usava piazzare la sorgente luminosa davanti alla scena, mentre Bitzer aveva collocato le luci dietro al soggetto, ottenendo un effetto più caldo, detto appunto alla Rembrandt. Mary aveva insistito molti giorni con Williams per convincerlo di andare da un dentista, e quando si decise era troppo tardi: sopravvenne l'infezione ed egli morì. Per Mary fu un brutto colpo e smise di lavorare per parecchi giorni.

Kirkwood, che diresse molti dei suoi primi film, sfruttava con vantaggio la bontà dei sentimenti di Mary. Allora non esistevano trucchi per far piangere un attore ed in alcune scene, Kirkwood spingeva Mary alle lacrime, litigando con lei. Ma questo serviva in genere solo per quelle scene in cui Mary doveva apparire una ragazzina arrabbiata. Per le espressioni più tragiche, egli mandava via tutti, metteva un disco di musica triste e cominciava a ricordarle episodi dolorosi della sua vita, finchè Mary cominciava a piangere: e Kirkwood allora chiamava l'operatore. Talvolta, i due organizzavano degli scherzi alla madre di Mary che, eternamente presente, seguiva la carriera della figlia come un falco. Mary e Kirkwood fingevano di cominciare una scena e Mary faceva mettere un'illuminazione sbagliata. La signora Pickford se ne accorgeva subito e faceva fermare la ripresa, iniziando un'interminabile di-

scussione; alla fine Mary e Kirkwood acconsentivano a cambiare la scena, ostentando molta riluttanza.

Col tempo, la signora Pickford si conquistò la reputazione di essere bravissima nel controllare gli stipendi, e di questo fui testimone io stesso. Vorrei però che tutte le « madri » sapessero come lei, quanto sia effimera la fama e quanto un attore debba faticare per mantenerla e, una volta perduta, quanto sia necessario avere delle riserve economiche sulle quali contare. I Pickford vivevano sempre molto parsimoniosamente, qualunque fossero i guadagni. Charlotte era un membro importante ed amato della nostra famiglia, era amabile e sollecita e sempre disposta ad offrire la propria esperienza,. senza farla pesare. Si potrebbe pensare che, quando portai la gentile Marguerite Clark ad interpretare ruoli simili a quelli di Mary, sarebbero accaduti dei guai; specialmente perchè la manager di Marguerite, Cora, la sorella maggiore, era altrettanto capace e decisa quanto la signora Pickford. La nuova stella era piccolina di statura, con due enormi occhi bellissimi ed una lussureggiante massa di capelli castani. Strano a dirsi a Marguerite, non importava diventare una stella: non era che non amasse recitare, ma non teneva alla fama.

Le due sorelle Clark, figlie di un uomo d'affari di Cincinnati, erano rimaste orfane da quando Marguerite era piccola. La sorella, Cora, era più vecchia di quindici anni e poichè Marguerite era molto richiesta nelle commedie dei bambini, questa decise di farle seguire la carriera teatrale. Andarono prima a Baltimora, dove degli amici trovarono una scrittura per la sorella minore che, con apparente facilità, salì subito ai ruoli di primo piano. Ricordo di essere rimasto colpito da una fotografia che la mostrava nella commedia « Prunella »; una sera poi la vidi recitare in « Solamente Mary Ann »; fu allora che decisi di cercare di scritturarla per la Famous Players. Daniel Frohman le parlò, ma senza successo; così incaricai Al Kaufman della faccenda. Al passava molto tempo a rovistare dietro le quinte, quando non bazzicava fuori del Lamb's Club per agguantare attori di prosa, oppure pedinava Barrymore, o si occupava quasi incidentalmente della direzione dello « studio ». I risultati erano talvolta curiosi: una sera, Al entrò nel camerino di una famosa stella, credo fosse la signora Leslie Carter, offrendole diecimila dollari per recitare in un film per tre o quattro settimane. Per entrare più facilmente nell'ambiente teatrale, Al aveva dei biglietti

da visita con il nome di Daniel Frohman. Il giorno dopo, l'attrice telefonò a Frohman avvertendolo che un pazzo, usando il suo nome, andava in giro offrendo somme fantastiche. Al andò per diciassette volte consecutive dietro le quinte del teatro dove si dava « Solamente Mary Ann ». Cora gli impediva sempre di parlare con Marguerite; alla fine la sua perseveranza la colpì. Fu fissato un incontro fra me e le due sorelle. Offrii loro mille dollari la settimana, che furono accettati; io volevo però che Marguerite mi firmasse un contratto di tre anni perchè desideravo farne solo una stella del cinema, come Mary. Molti anni dopo, Cora mi spiegò come fosse riuscita a superare l'ostacolo. « Dissi a Marguerite — mi raccontò — che il cinema era una moda e che in tre anni sarebbe finito. Tanto valeva quindi che firmasse ». Marguerite non tornò mai in palcoscenico.

La creazione delle stelle del cinema era cosa molto delicata. In molte città, strano a dirsi, si doveva *diminuire* l'importanza di Marguerite. Non avevamo puntato sui suoi ammiratori teatrali, come facemmo con Sarah Berhnardt, con la signore Fiske e con Lily Langtry; volevamo invece che solo il pubblico dei cinema la conoscesse nei ruoli che credevamo più adatti per lei. Marguerite interpretava sempre la parte di una ragazza indipendente che si metteva nei pasticci per la sua impudenza e allegria; era anche molto popolare nelle favole. Marguerite era pigra, e Cora provvedeva la vasta energia ed il faticoso lavoro che occorreva allora per la creazione di una stella. Cora aiutava a scegliere le commedie e seguiva la sorella in ogni piccolo dettaglio. Avevo prescritto che le stelle dovevano leggere e rispondere personalmente la posta degli ammiratori, dopo averla studiata. Cora scandagliava le lettere per scoprire quali fossero i ruoli che il pubblico preferiva per Marguerite e si assicurava che essa rispondesse agli ammiratori. Fra Charlotte, Mary Pickford e Cora ci fu della rivalità, mentre Marguerite non si interessò alla faccenda. Ma i rapporti erano amichevoli come sono fra componenti di una stessa famiglia. Quando Mary metteva un costume nuovo era molto indaffarata a nascondersi, pretendendo di evitare l'esame di Cora. Ora che ci penso, cercavamo proprio di avere in produzione un solo film con una delle due parti avverse.

Di mia iniziativa elevai lo stipendio di Mary, portandolo da cinquecento a mille dollari la settimana e questo non per la rivalità esistente con Marguerite, anche se i Pickford avrebbero avuto molto

da ridire qualora le avessi concesso l'aumento, ma perchè gli incassi dei film di Mary lo richiedevano. Ogni volta che gli attori pretendevano un aumento, rispondevo sempre: « Guardiamo gli incassi » e poichè i film venivano presentati appena pronti, si poteva esprimere un giudizio entro brevissimo tempo. Gli spettatori, come risultava dalle lettere degli ammiratori, dagli incassi e dall'osservazione delle reazioni del pubblico, preferivano le bambine-attrici. Le bambine vi ritrovavano se stesse, ed i bambini le proprie compagne di giochi, mentre gli adulti le consideravano come sorelle minori o come figlie. L'attrice più giovane di tutte era Marie Doro, che aveva avuto successo a teatro, specialmente in *Le morali di Marco* che adattammo per lo schermo. Marie aveva sempre ruoli di protagonista. A proposito di Marie, ricordo in particolare il Buddha che Dick Murphy fabbricò per uno dei suoi film, *La perla bianca.* E' un esempio che illustra l'ingenuità necessaria in quei tempi primordiali. I macchinisti avevano costruito una rozza incastellatura che Murphy ricoprì di cartapesta, la dipinse e inserì una « perla » sulla fronte: era un Buddha davvero maestoso.

Pauline Frederick era un tipo diverso, alto e bruno; aveva spalle e collo che i pittori di quel tempo avevano definito i più belli del mondo. Aveva qualche anno più delle altre ed interpretava ruoli più sofisticati, ma allo studio non si comportava con superbia. Il suo ex-marito era un architetto che le aveva insegnato a disegnare; si metteva spesso nell'ufficio di Murphy per aiutarlo a preparare le scene. Altri nomi che già erano famosi o che lo sarebbero divenuti in seguito sul teatro o sullo schermo, andavano e venivano nella Famous Players. Fra le attrici ricordo Elsie Janis, Hazel Dawn, Lois Weber, Ina Claire, Florence Reed, Bertha Kalich, Laura Hope Crews, Lenore Ulric, Charlotte Walker e Fannie Ward. Fra gli attori, oltre a John Barrymore c'erano Henry Dixey, Arnold Daly, H. B. Warner, Tyrone Power (padre dell'attuale omonimo), Victor Moore (il noto comico) e William Farnum. Questi era particolarmente versato nei ruoli di « maschio » che interpretava con molto realismo: quando Farnum cominciava l'azione, gli altri attori non sapevano mai dove sarebbero finiti i suoi pugni.

Una delle scene migliori di Farnum fu ottenuta grazie ad una particolare scelta degli interpreti da parte di Al Kaufman. La scena si svolgeva in un bar e Farnum doveva lanciare delle bottiglie ed agitare i pugni come pale di mulino a vento. Le comparse, temendo

che Farnum perdesse il controllo di sè, non volevano partecipare all'azione, ma anche, se lo avessero fatto, si sarebbero comportate come marionette. Al decise di occuparsene subito. Sapeva che Farnum metteva a segno ogni suo colpo, scese quindi in strada, dove un gruppo di operai stava mettendo in opera le tubature del gas. Dal caposquadra seppe che guadagnavano un dollaro e mezzo al giorno. « Beh — gli propose Al — durante l'intervallo della colazione, portali su nel nostro studio così appariranno in un film. Dovranno solo sedere e bere birra. Ti darò tre dollari ed un dollaro ad ognuno di loro » e gli fece vedere il danaro. Tutto il gruppo arrivò a mezzogiorno. Ammucchiate le pale e le zappe, si misero a sedere ai tavoli nel « set » che rappresentava un bar. Un attore, vestito da cameriere, servì loro la birra e, per farli stare a maggior agio, li servì un paio di volte. Farnum entrò come un uragano e cominciò a scagliare bottiglie a destra ed a manca; nell'eccitazione della scena, gli operai non avevano notato la macchina che riprendeva l'azione. Alcuni si nascosero sotto i tavoli, altri cercarono di trattenere Farnum che si ribellò con violenza. Alcuni attori accorsero per simulare dei contusi. Farnum non colpì nessuno, ma le espressioni genuine degli operai, sorpresi dalla furia dell'attore, valevano senz'altro i dollari [illegible] ancora un bicchiere di birra e se ne andarono soddisfatti e con una certa nostalgia del « set ».

Ero certo che il protagonista della più colossale zuffa cinematografica fosse stato Farnum, ma ripensandoci mi sono accorto che fu invece Arnold Daly. Interpretava allora il film *Il porto degli uomini perduti* e la sceneggiatura prevedeva una scena ambientata dietro Cooper Union, giù verso la Bowery, dove Daly arringava una folla di derelitti. Al vi si recò ripetendo la trovata che aveva escogitato con gli operai del gas. Si rivolse al tipo che gli sembrò più indicato, dicendogli: « Prendi una ventina di amici e portali alle due dietro Cooper Union; ci sarà un dollaro per ognuno di loro ed in un'ora sarà tutto finito ». Daly e Hugh Ford, il regista, con un operatore arrivarono nel luogo fissato, dove li attendevano circa duecento veterani di Bowery. Ford sapendo solo che Al si era procurato dei generici, fu colpito dalle possibilità che la folla gli offriva per girare la scena. Un attrezzista distribuì dei bastoni di varie foggie e calibro alla folla di accattoni e Ford fece riprendere la scena da diversi angoli. Mentre stavano per finire, un impiegato del nostro ufficio arrivò con le paghe dei generici: erano quaranta dol-

lari, cioè più di quanto avesse calcolato Al. I nostri cinque uomini tennero consiglio di guerra e Daly arringò la folla, cercando di spiegare che stavano mandando una persona allo « studio » perchè portasse dell'altro denaro. Ma tutto fu vano; quelli della Bowery avevano veduto caricare la macchina da presa sull'automobile e non si contentavano di promesse. Fu un peccato che la macchina fosse già stata smontata, perchè la folla in tumulto poteva assicurare una scena meravigliosa. L'automobile venne circondata e gli occupanti corsero un brutto rischio, ma finalmente arrivò la polizia che riuscì ad aprire un varco fra la folla. Dopo che la « troupe » fu rientrata allo studio, discutemmo sul da farsi. Malgrado avessimo il desiderio di pagare tutti i generici, non avevamo modo di identificarli e se fossimo andati alla Bowery avremmo distribuito denaro a tutti quelli che erano già lì o che vi potevano arrivare. Sarebbe stata la classica goccia nel mare. Ad un tratto udimmo un frastuono salire dalla strada. Corsi ad affacciarmi: non si sa come, la folla aveva scoperto il nostro indirizzo — o forse Al aveva lasciato un suo biglietto — ed aveva marciato dalla Bowery fino a noi. Tutti avevano ancora i bastoni; era una scena che ricordava un fotogramma della presa della Bastiglia. Per fortuna, tenevamo sempre un rotolo di biglietti di piccolo taglio e bastarono. Riuniti tutti i presenti allo studio, installammo una specie di ufficio cassa, formando quindi una coda con l'aiuto della polizia, e pagammo tutti i generici. Dissi ad Al: « Se riesci a organizzare le cose anche al Lamb's Club così bene potremo procurarci tutto il talento che ci serve ».

(*continua*)

Titolo originale: The Public is Never Wrong - *traduzione di VIERI NICCOLI. Copyright by Adolph Zukor,* 1953. *Ediz. originale*: *G. B. Putnam's Sons, New York. Le prime cinque puntate sono state pubblicate su «Bianco e Nero» anno XVII, n.* 11-12, *novembre-dicembre* 1956, *e anno XVIII, n.* 2, 3, 5 *e* 7, *febbraio, marzo, maggio e luglio* 1957.

MICHELE LACALAMITA - Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
La Nuova Grafica - Roma - Tel. 378441